民國叢書

第二編

·66·

美學·藝術類

中國藝術史各論　馮貫一著

中國藝術論集　岑家梧著

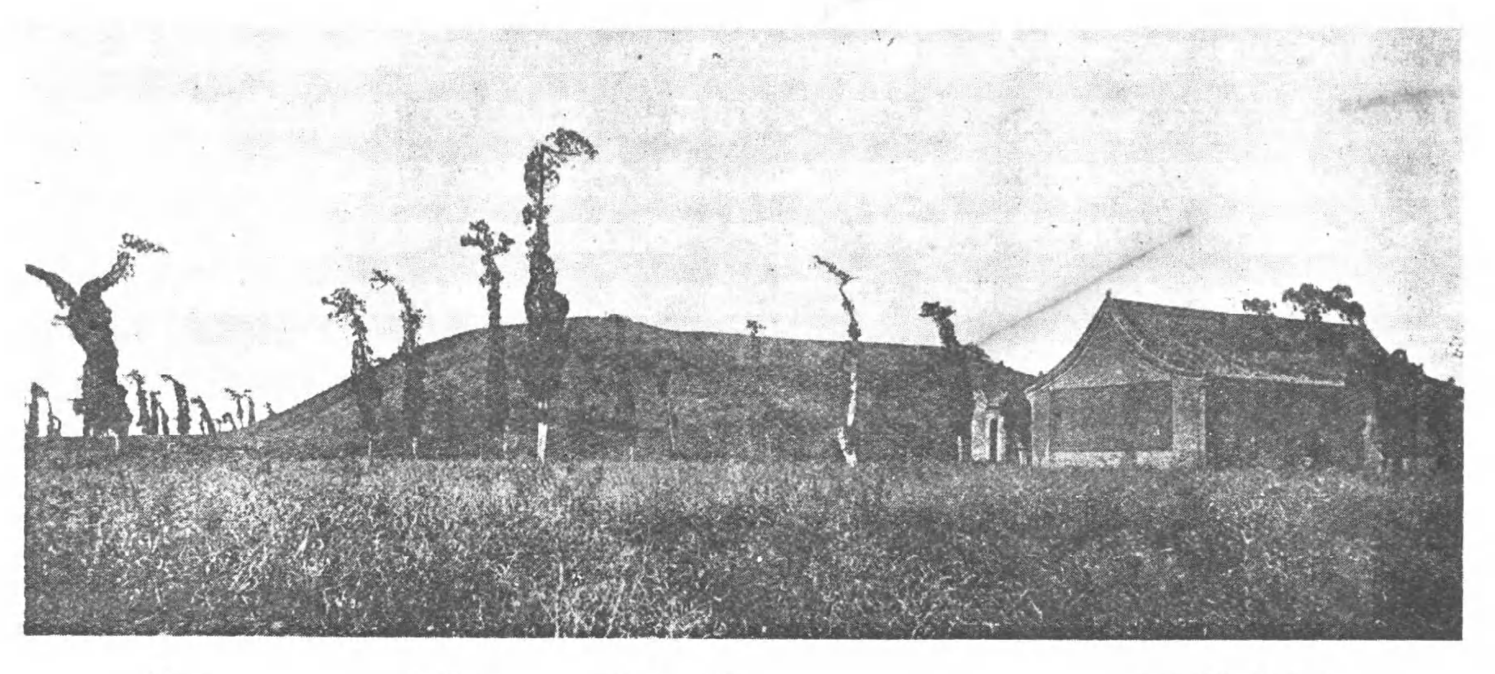
中國藝術史概論　李朴園著

上海書店

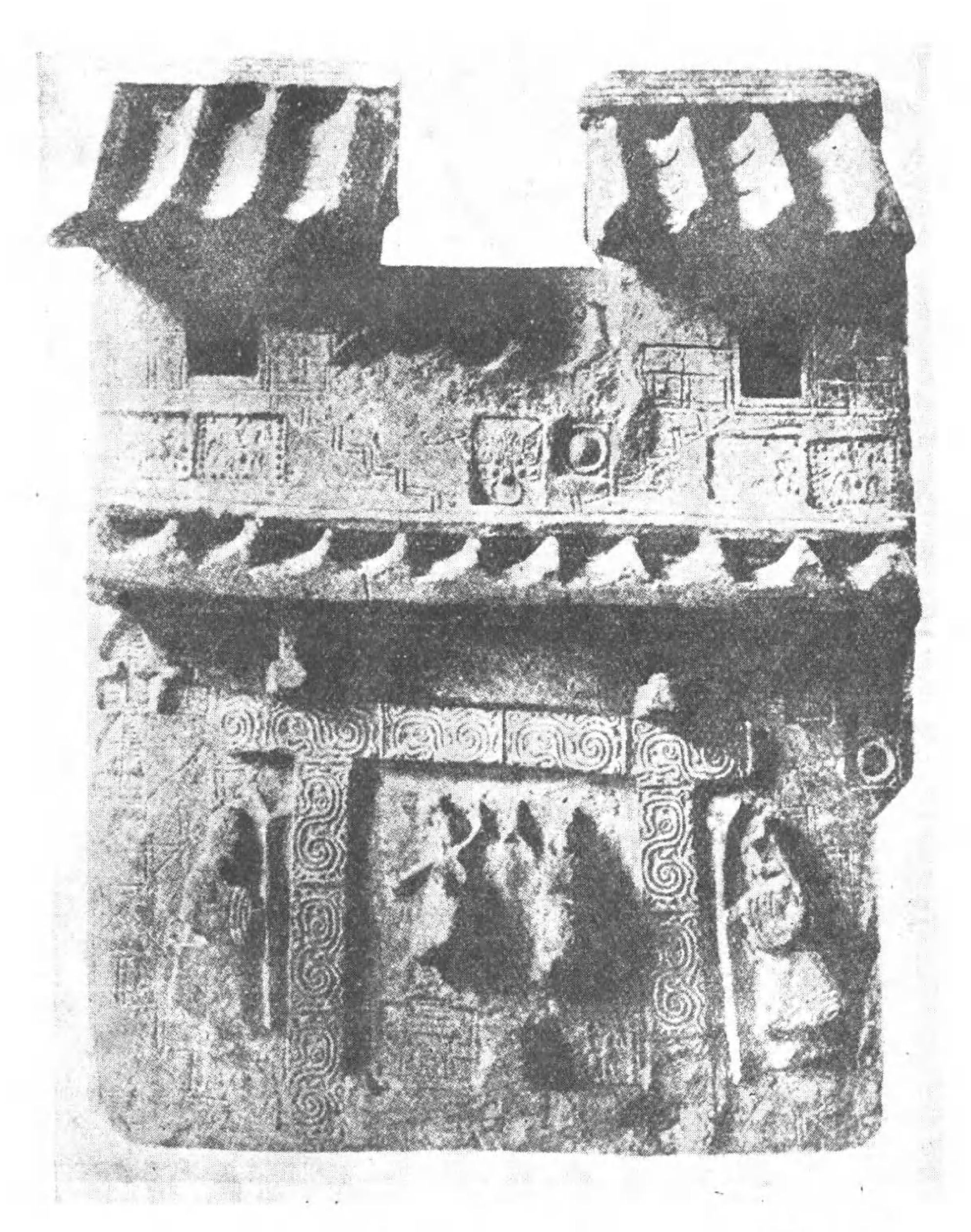
中國藝術史概論

李朴園著

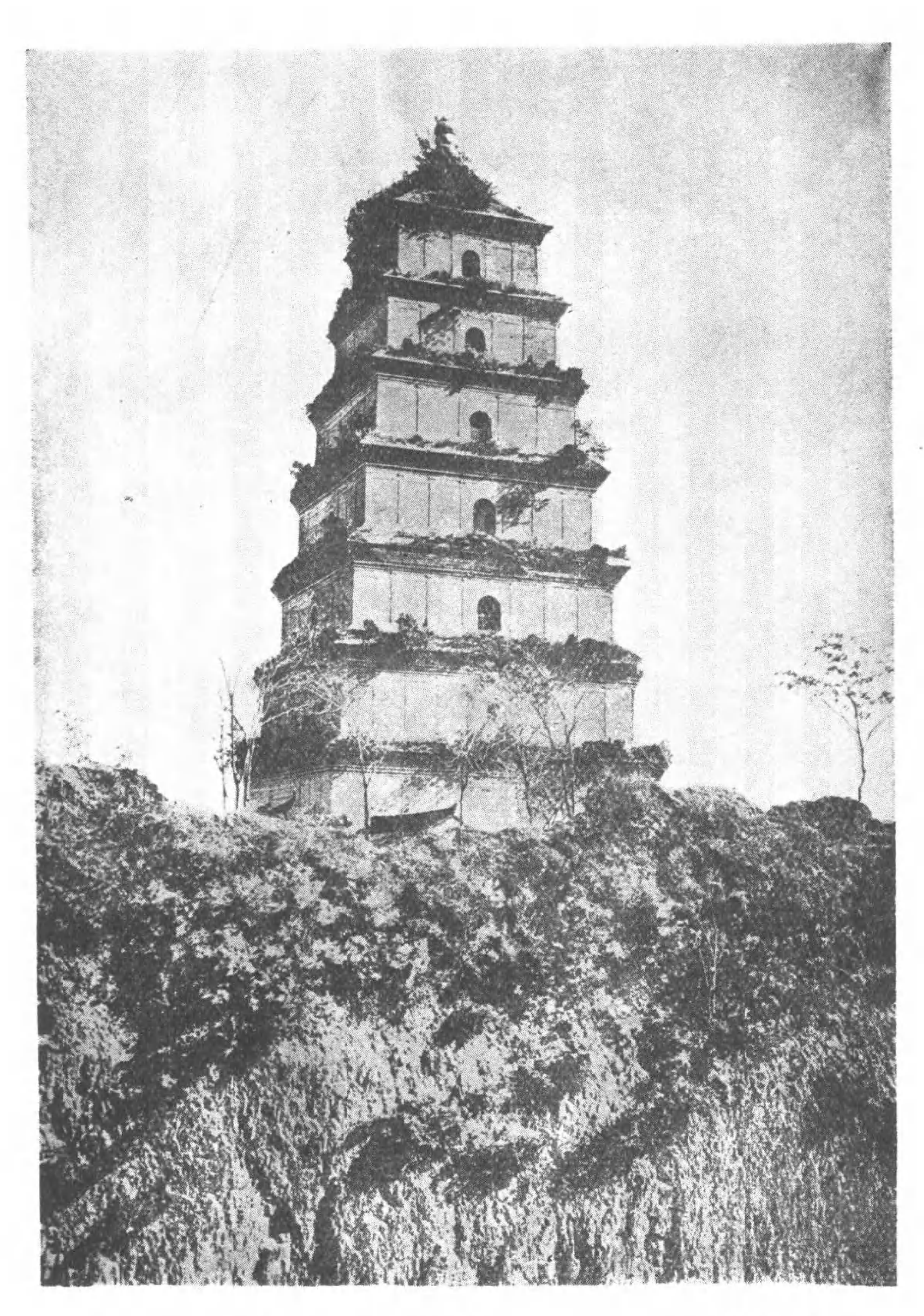
本書據良友圖書印刷公司1931年版影印



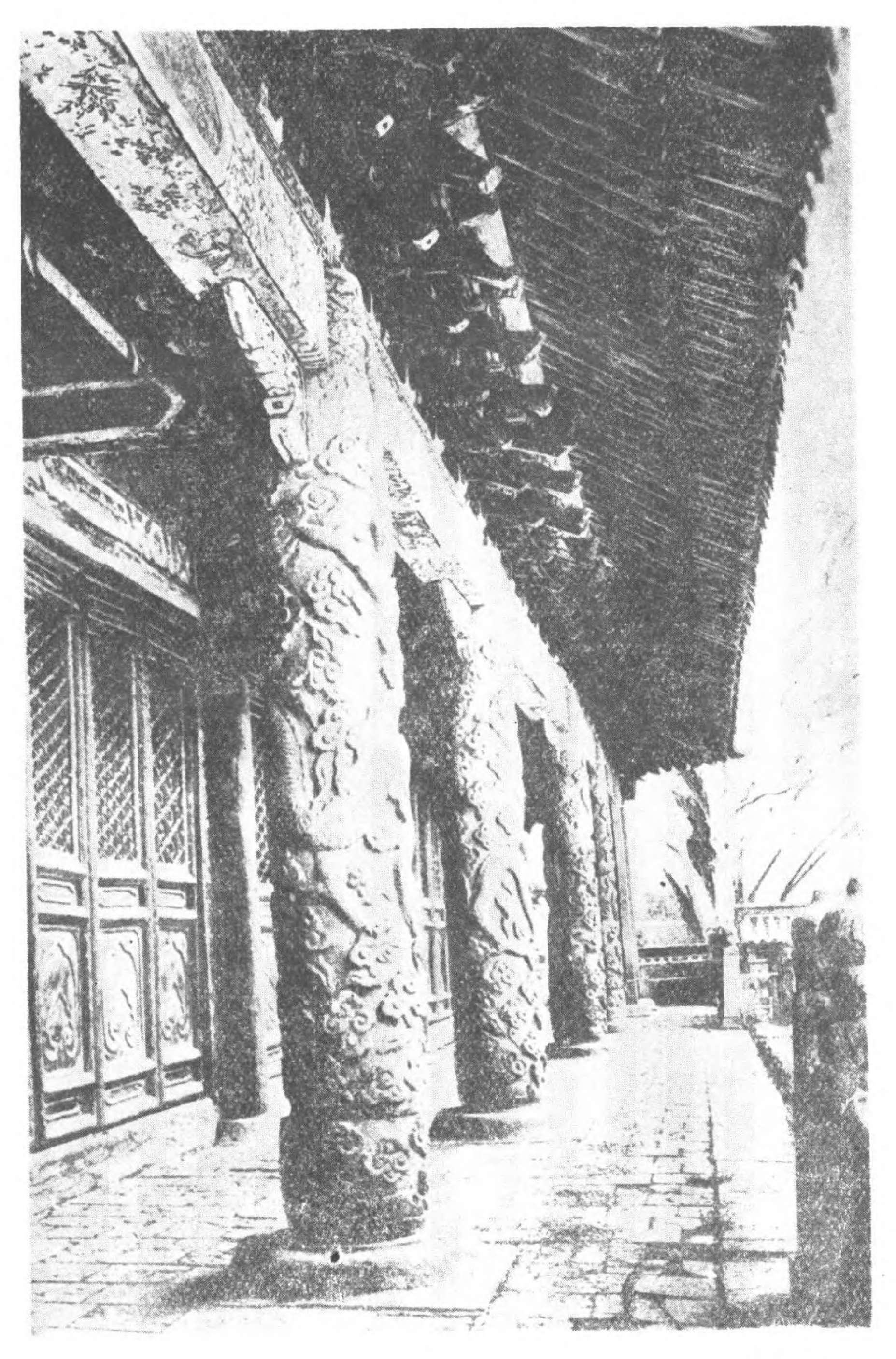
圖一 （周） 文王墓 （陝西咸陽）



圖二　（漢）明器中之建築型　（大英博物館藏）



圖三　（唐）　大雁塔　（陝西西寗）

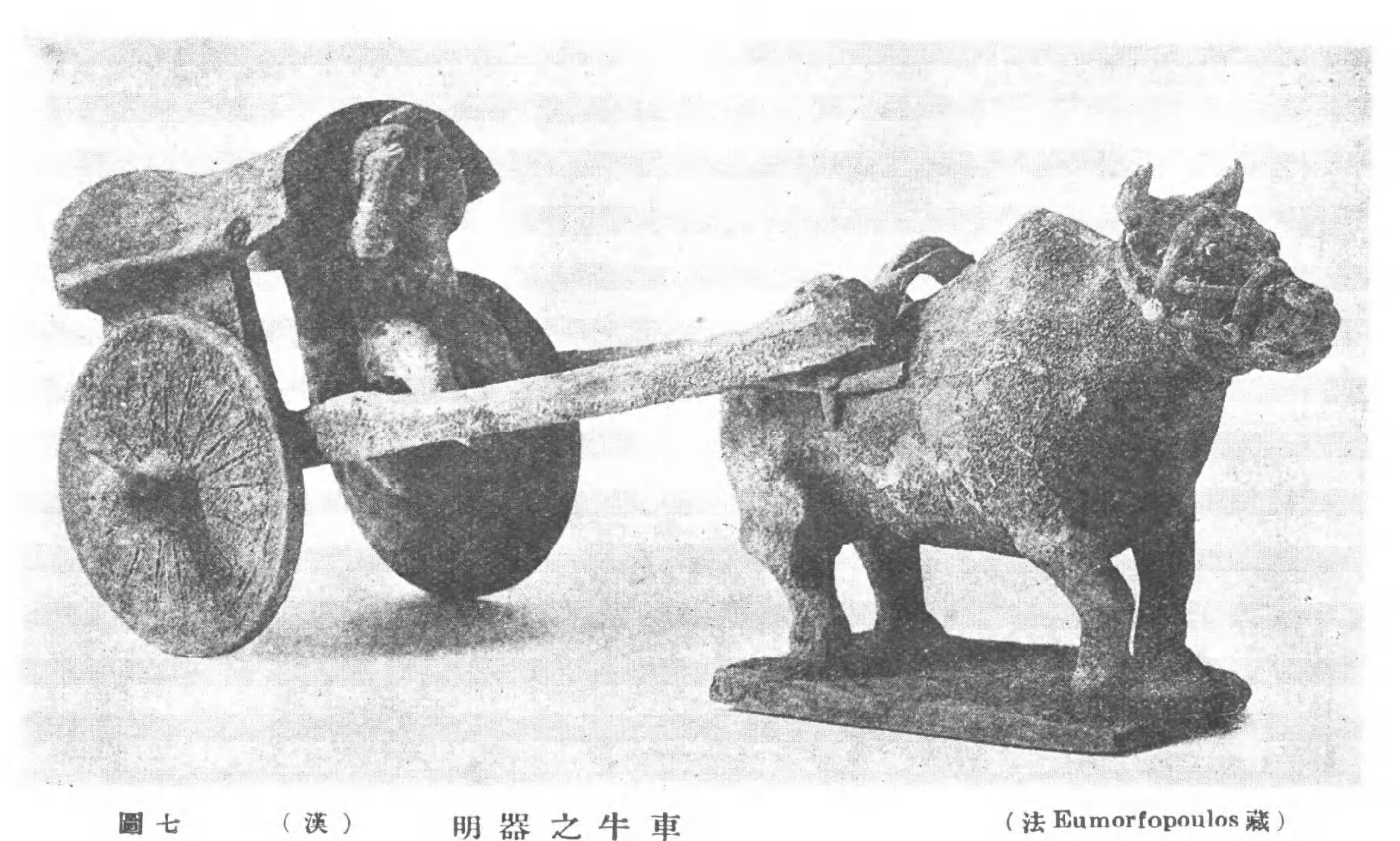


圖四　（元？）　孔子廟　（山東曲阜）

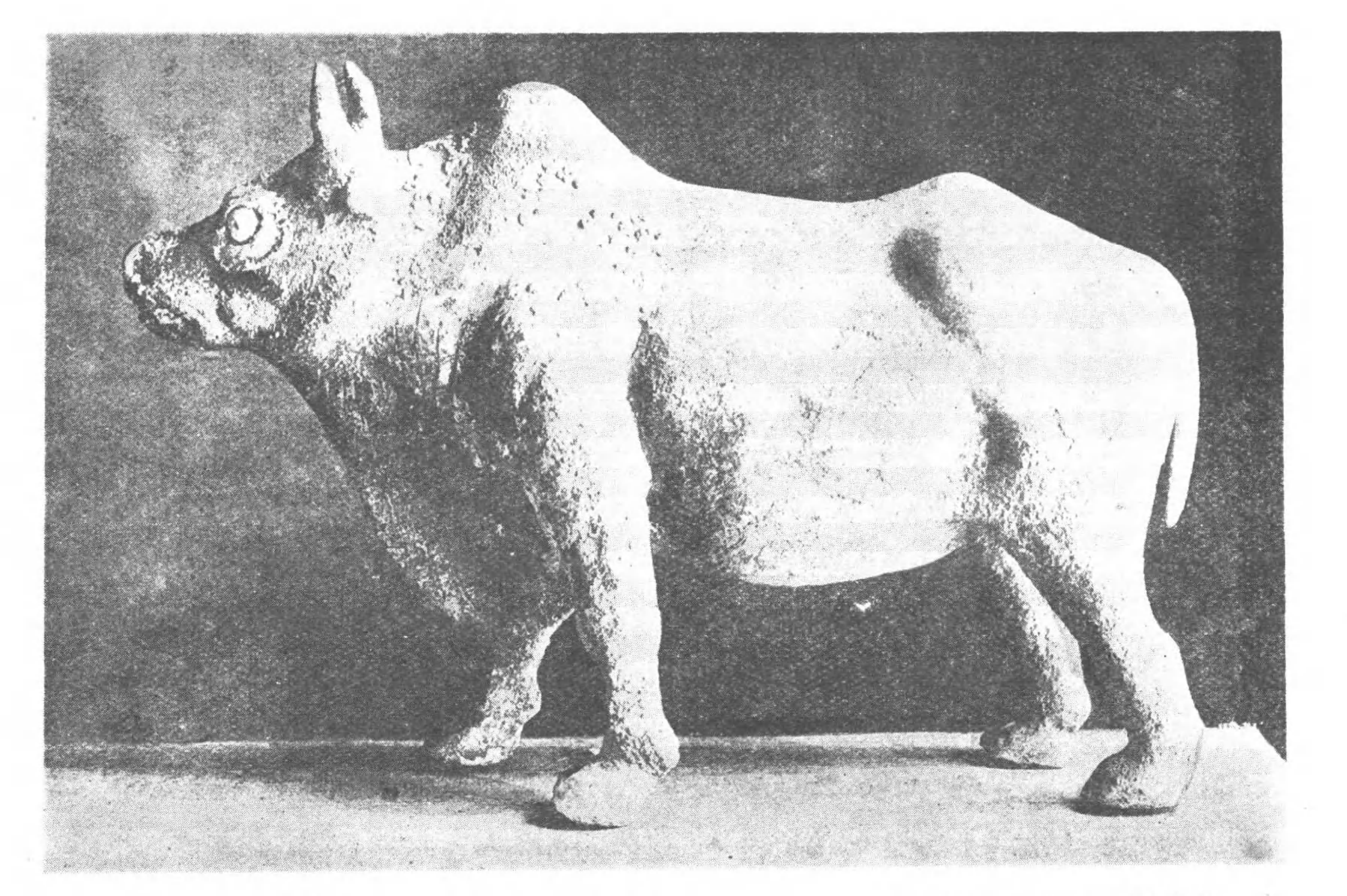
圖五　（清）　雍和宮　（北平）



圖六　（周）　鳥　爵　　紐約C. R. Holmes藏)



圖七　（漢）　明器之牛車　（法 Eumorfopoulos 藏）

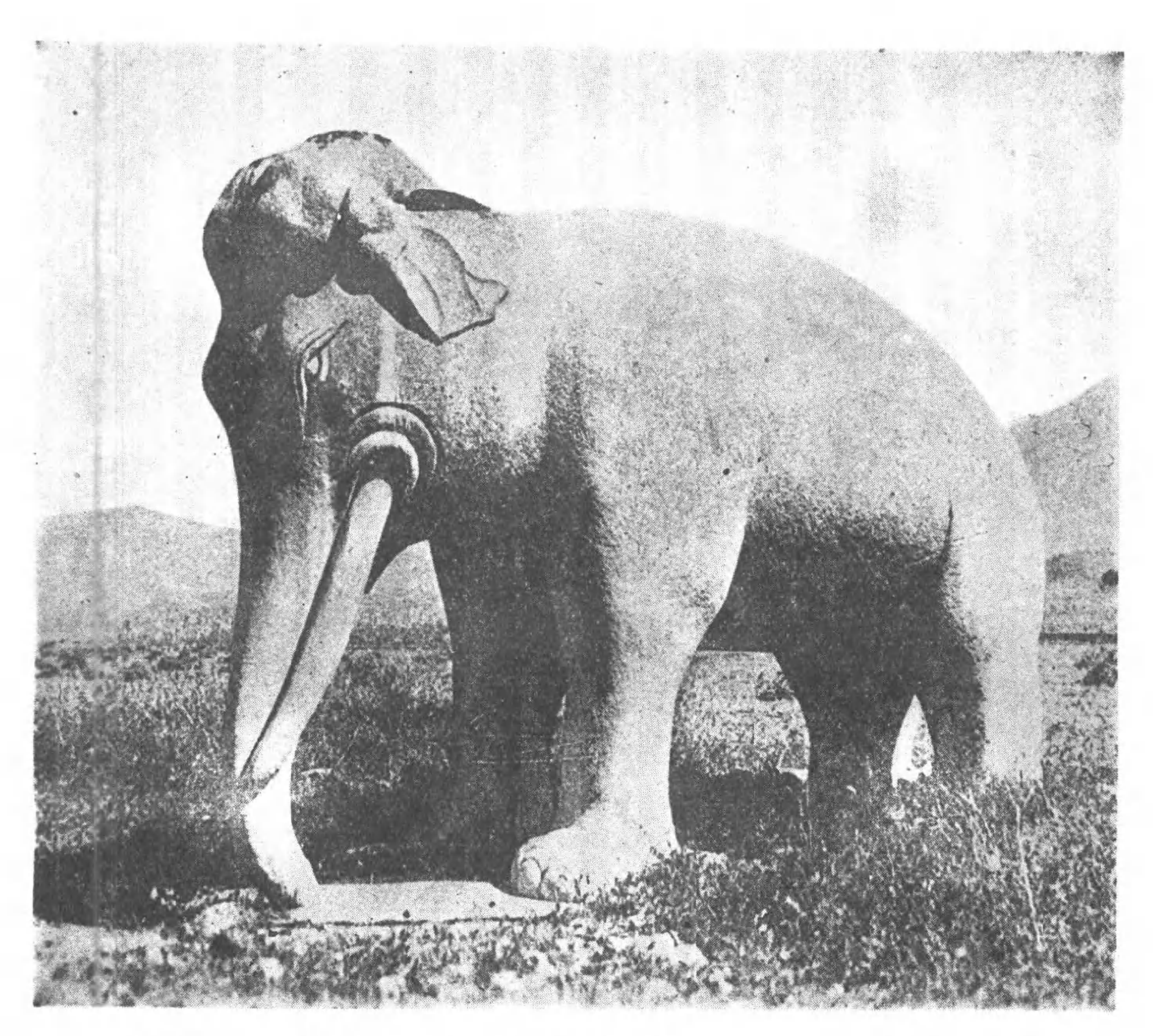


圖八　（唐）　明器中之牛　（柏林Stoatliches博物館藏）

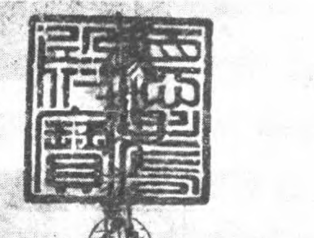


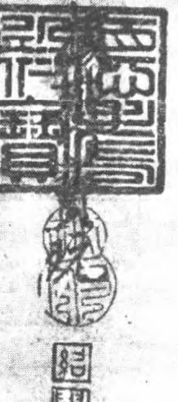
（柏林 Stoatliches 博物館藏）

圖九　（唐）　Dvarapala　像



圖十　（明）永樂陵石象　（南口）







圖十一　（五代）　石恪，二祖調心圖之二　（日正法寺藏）



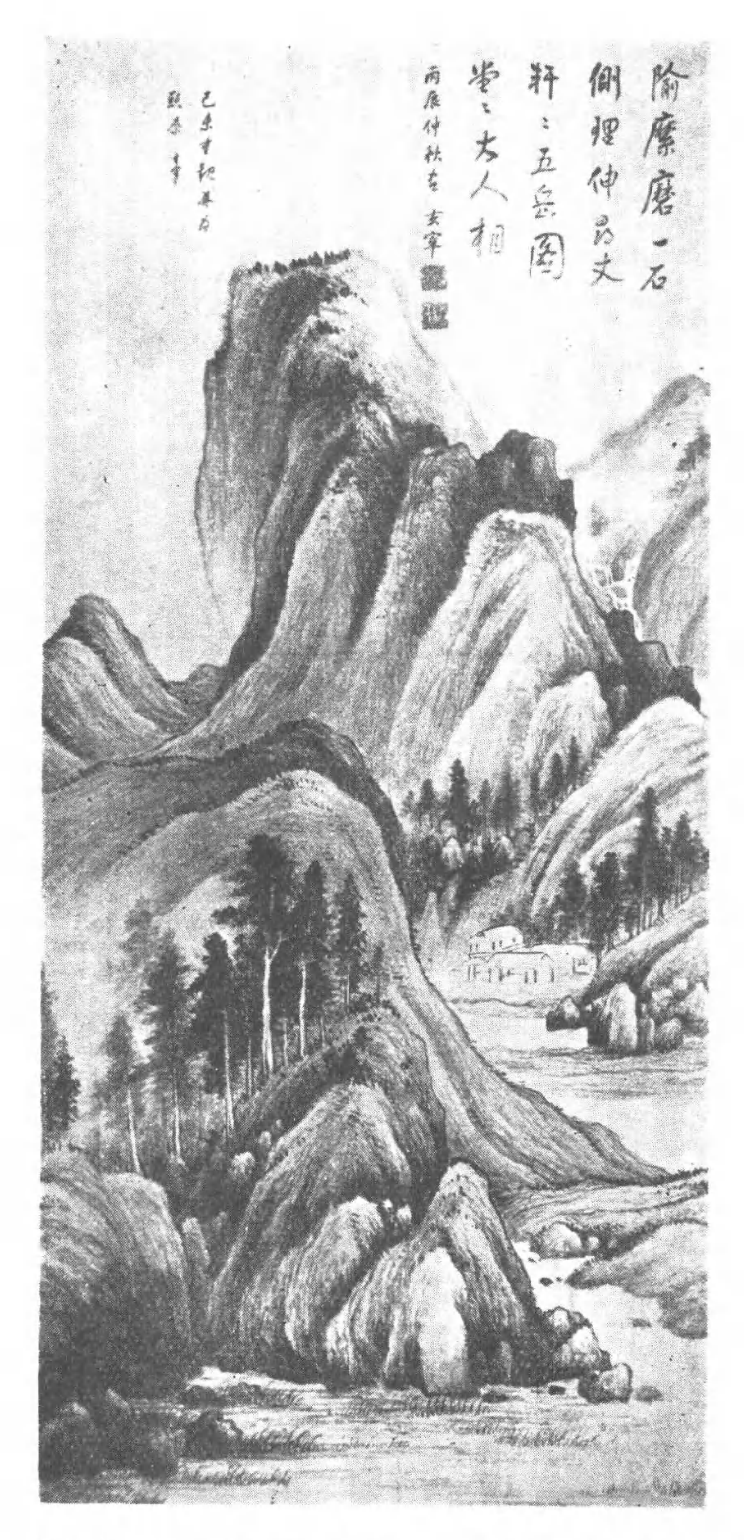
圖十二（唐）無款，釋迦文殊普賢像之三　（日東福寺藏）



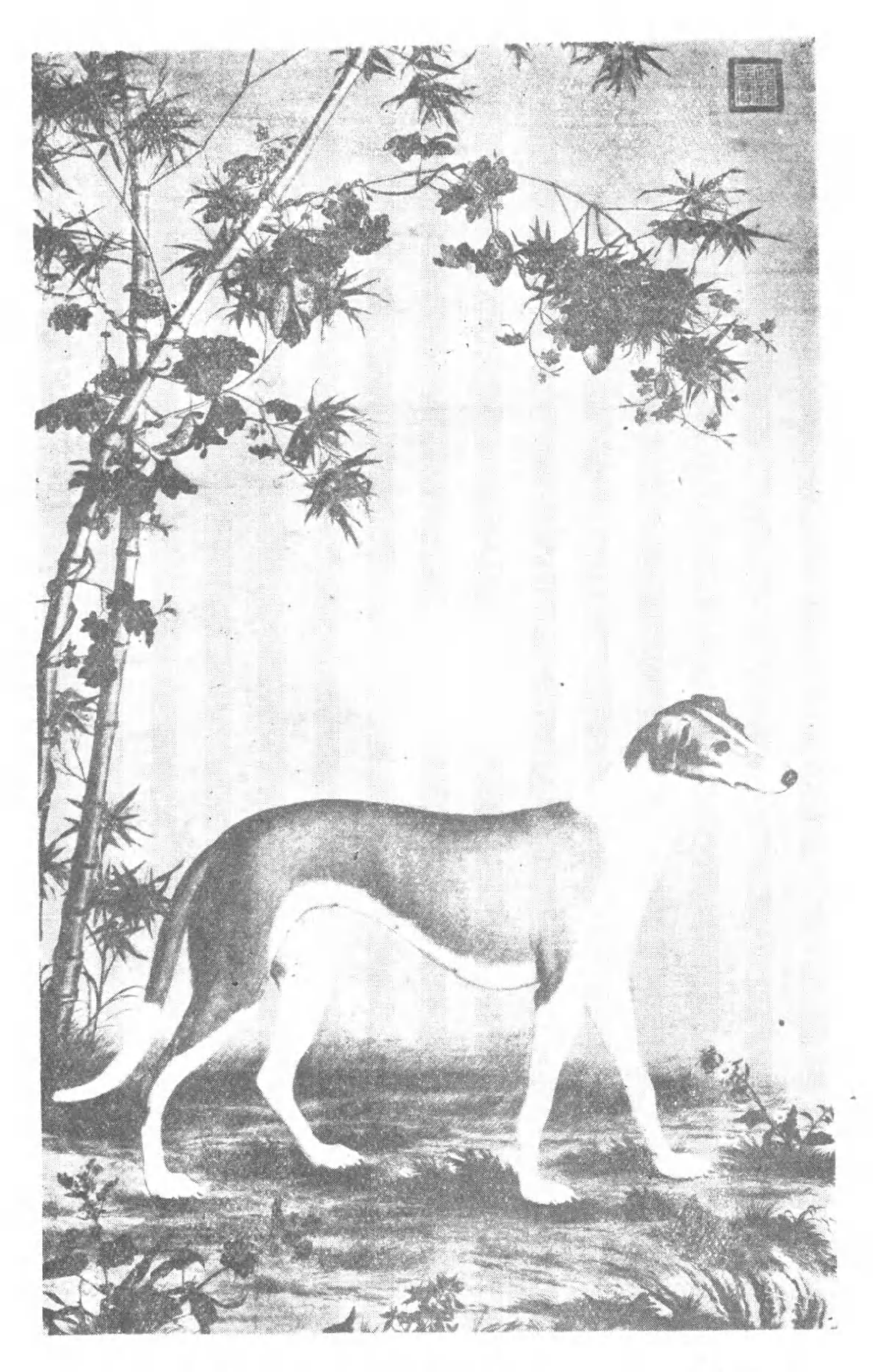
圖十三　(宋)　李公麟，維摩像　(日黑田長成藏)



圖十四　（元）　倪雲林，六君子圖　（龐元濟藏）



圖十五 (明) 董其昌，墨筆山水圖 (日齋藤悅藏)



圖十六　（清）　郎世寧，竹陰西爏圖　（關冕鈞藏）

中國藝術史概論序

林文錚

古希臘之雅典有了伯利克列斯修明的政治，同時也有斐帝亞壯美的藝術而爲時代光明之象徵；十五六世紀之意大利，並不以政治革命風靡一時，而以其燦爛的文藝普照於全歐且爲近代之師表；法蘭西之大革命，其初雖屬於政治社會之運動，而浪漫派文藝之爆發乃爲其精神之眞面目！吾國之辛亥革命和五四運動，對於思想上不能說是沒有多大影響，十年來日益緊張的社會運動，和日益新穎的文學革命都是顯而易見的鐵證。但，素號爲時代之前驅的藝術，負有數千年光榮史的中國藝術，倒是沒人注意而落伍了，這是何故？我們試把整箇中國社會對於藝術之觀念分析一下，就可以明瞭目前中國藝術之僵局了：

執着黨國綱領的袞袞諸公，一向都是忙於救國，忙於治安，忙於民生，對於藝術不是當作彫蟲小技，即是視爲與國民福利無關的贅物，奢侈品，有也可，無也可。資產階級大多數都是汍泯於貨利之中，對於精神問題素持「一毛不拔主義」，他們的肉眼只釘住巍峨的洋房，嶄新的汽車，脂粉的美妾，白的銀圓，赤的

金鎊；至於藝術呀，在他們銅臭的心靈中竟無立錐之地！此外，多數的民衆皆在困苦中掙扎，晝夜作犬馬之勞，疲於禦飢寒，竭於救肉體，他們的心靈呀，枯燥甚於沙漠，沉悶甚於古墓；藝術之美感呀，他們既無緣享受，也不知藝術爲何物，他們因此也不知藝術之需要，他們所希求者，無他，苟延殘喘而已，哀哉！然則今日之中國可無須乎藝術之存在嗎？不然，我們要知道，民族的潛力並不基於當權者，民族的新生命往往寄托於少數靈敏的青年，這些少數的青年是不甘於苟安，不屈於黑暗，他們需要新社會，新時代，所以同時也忘不了與心靈息脈相關的藝術，他們現在正渴慕着藝術之福音，他們不單希求物質生活之解決，並且熱望心靈之解放，同時又希望大家有同樣的解脫；所以今日之中國，因爲還有這些靈敏的青年代表民族之新生命，勢不能不容許藝術之發展。但是，在全國的人數而論，愛慕藝術者尙屬少數，而眞正了解藝術者更屬罕有，無怪乎藝術運動之勢力至今猶不甚雄厚也！總觀今日之中國社會，對於藝術之態度，在執權威者多屬於蔑視或誤解，在資產階級則以爲無利可圖而冷淡之，在民衆則迫於救命，絕對沒有享受藝術之機會或餘暇。只有少數靈敏的青年，對之望眼將穿。一言而蔽之，整個中國社會尙不知藝術爲何物！他們雖患了精神的痼疾而只默認爲不可救藥而已。這種凄慘的現象是刻不容忍的，中國藝術界尤不能不勉力負此重担呵！

十年來的藝術運動多趨於技術之表現，作家方面之努力是很可欽佩的，惜乎勢力星散，且缺乏繼續性，終屬一暴十寒，對於社會之效力仍是淺薄之至，其原因不全在作家之昧於時代思潮，而在社會之不明瞭藝術之性質；換言之，社會不知藝術之眞義，其咎在藝術界言論之缺乏，不能喚起大衆對於藝術發生興趣而愛好之，了解之。不錯，十年來關於藝術的文獻頗不乏斷簡殘篇，散佈於各種刊物上，但是這些零星的宣傳，因意見參差，適足以亂人之耳目，而無俾益於藝術之介紹。我們覺得今日之中國藝術運動，言論方面之工作應當與技術方面之努力並重；技術方面固然需要偉大而新穎的傑作，藝術理論方面也同樣需要偉大而高明的叢書。目前藝術言論方面所最迫切，最需要者：一爲完善的西洋藝術史，一爲新穎的本國藝術史。現在幸而有一部奇書出來補救這類缺憾之一了。

吾友李朴園先生是吾國藝運中之猛士，他不特勇於創作，對於藝術理論之研究尤不遺餘力，且鑑於吾國藝術理論之缺乏系統，新近竟寫成「中國藝術史概論」一部巨著，且以示不佞；拜讀再三如獲奇寶！我深感朴園先生的高誼，賜給我首先享受這部大作的機會，我尤欣幸藉此敬爲之介紹於國人之前，並且順便談談個人對於這部奇書的感想：

吾國向來治藝術史者多趨於局部的敍述而無整體的研究，取材的方法只務抄襲，而缺乏整理的精神和新穎的見解，不外乎人

云亦云而已，讀之味同嚼蠟毫無興趣可言。朴園先生現在用快刀斬亂蔴的方法，毅然脫離前人之陳式，而採取唯物史觀為其治史之原則，並參之以文化傳佈說為副則，這是何等大胆，何等痛快，何等革命的態度呵！也許有些人以為他這種方法未免太武斷或太狹義了，但是用唯物史觀的眼光來整理中國藝術史，很可以得到許多新穎的見解，精確的批評，這是不可磨滅的功績。唯物史觀雖然太趨重於物質生活之解析而忽略了精神之自由和天才之偶然，但是較之吾國烏煙瘴氣的玄學觀念，則切實而且高明多矣！在歐洲學術界用唯物史觀以治藝術史者至今尚不多見，反對之者固不乏人，而崇拜之者亦大有人在，無論如何，此種傾動一時的新見解在學術上自有其相當的地位。朴園先生引用之以治中國藝術史，在吾國藝術界可以說是空前創舉！假如他這部巨著對於中國藝術之變遷，思潮之盛衰間或未有澈底之解析，這是唯物史觀本身的缺憾，並非作者之過也。進而言之，世界上無論那一種學說都不能完全解析宇宙與人生之奧謎，而終有缺點，因為人類的頭腦總不如神之全知全能的，觀此我們也可知道，治史誠非易事，要人人都稱心滿意的史書，可以說是絕無僅有！即今之歐洲學者所著的許多藝術史，因為各家之見解參差，亦絕無舉世公認為至善至美的藝術史。甚矣治史之難也！尤以治吾國茫無頭緒的藝術史為更難，朴園先生這部巨著可為吾國藝壇建立一新柱石，其價值當不亞於胡適之氏之中國哲學史大綱，無疑！吾不特

慶祝朴園先生美備的成功，而且欣幸吾國之藝術運動從此可得一堅厚的新基礎！中國素所需要的「新穎的」本國藝術史，現在有了這部奇書可謂無憾。這部中國藝術史概論，雖不是純粹史書而屬於史論性質，但，時代之劃分井井有條，幾與史書無異，而且內容又多麽新穎而豐富呵！我深信將來朴園先生當再揮其椽筆進而作一部更完美的中國藝術史，吾人可拭目以待之。目前這部概論已足以拯救藝界之飢荒，而此書之出世當如春雷之霹靂一聲，驚醒了無數夢寐中的黃臉漢，翕然羅拜於繆斯之前，懺悔其往昔之瀆聖，而至至誠誠地，祈禱藝神之光臨！

一九卅一年春序於西湖斷橋之前。

自　　序

幾年前就想試著弄弄中國藝術史，朋友們也常常以此相責：其初是，自問學力不夠，不敢魯莽從事；後來是，因爲學校事忙，沒有許多工夫搜集材料。

原先想：中國的語言文字，是一種不大有系統的東西，要整理中國固有的藝術史料，就非從了解西洋的治學方法入手不可，於是就，細大不捐地，孜孜不懈地，讀著評論或介紹西洋藝術的書，抽暇也弄點譯述，也寫一點論文；許久許久以後，對於西洋藝術演變雖「似」有所得，等細細一估量的話，所得的，只不過「似是」的，幾篇無靈的斷簡殘篇！

轉個方向，用所得於西洋藝術史者，貫串於中國藝術史料，想從兩方藝術的，史實的比較間，得到一點什末東西，於是就，埋頭在西湖文瀾閣的，故紙堆中去了。在這裏，雖然不曾荒廢了學校的公務，可也當真銷耗了不少有用，尤其是，好玩的時間；但其所得，到底不過是古色古香的，影影綽綽的，一些不健全的思想。

亞波羅出版以來，因爲同時要應付大小五六種刊物，且是定期出版的刊物，那就不能不把這顆，本來已很遲鈍的頭腦，挪出絕大部分的心思來，供給稿件，并辦理那些刊物的編輯，校對，發行等事：也就不能不把以前強學而知的東西，一方面零零星星地擠出，一方面纖纖屑屑地忘掉。

去年開過教育部全國美術展覽會以後，就覺得：中國藝術，雖然積下了幾千年來被視爲彫蟲小技的寃枉賬，到了現代，縱則希臘，印度，橫則歐美，東瀛，那些看重藝術的史實，漸爲國人所習知，總該有一個稍稍擡頭的日子了，然而破題兒的全美展，儘管是國辦，到底免不了那種勉強和潦草的樣子；洋畫之日本部分，雖不能脫盡歐風之抄襲，比起中國來，還算是不落人後；建築部分連構圖就不多；彫刻部分，數量較建築爲多，質量實不見如何出色；至於國畫部分，數量之多與質量之壞，恰成反比，返觀遠古及近古作品，覺得越是近代的作家，好的越少起來了！

不久就趕上西湖博覽會，自已謬任藝術館的總幹事。那時想：也許是全美展草創不易，一時徵集未能普及；也許是我們的作家不慣參加大規模的展覽會：或者在繼全美展而後，又籌備得較久的藝術館，可以多看見一些更好的出品？藝術館開館了，結果是依樣葫蘆！

這兩次中國藝術界的大失敗，想來想去，我覺得，那理由在

於：國家，最先忘記了中國的藝術史，忽略了這樣活動大衆情感的東西；藝術家們，最先忘記了中國的藝術史，看不出藝術在人類進化上所站的地位，於是就捉不到藝術的眞面目：大衆，也最先忘記了中國的藝術史，不曉得如何去鑑別藝術，幷指導那些藝術家！

在這個，越想越覺得中國藝術史是目前急切需要著的當兒，就把幾年前的勇氣提起來，著手計劃這本東西！

駑鈍如我，就如本書所用的這樣幷不如何高明的方法，也是經過許多周折才決定了的。楊杏佛先生說，每一個時代都各有其時代的大精神，藝術家如果不能把握這個大精神，便不能使藝術的生命與時代的生命合流：朱謙之先生說，歷史哲學是研究人類知識線的進化的；蔡孑民先生說，一個民族的文化之進步，第一要有本身較爲穩固的文化基礎，其次要能吸收別一民族的文化之特長；近代藝術批評家，多數能找出藝術進步的經濟條件：我是先把這些說法研究過，才決定了現在所用的方法的。

起手寫這本稿子是在本年六月，初稿脫稿是在本年八月。初稿脫稿以後，曾先後拿給林風眠先生，林文錚先生，朱謙之先生，請他們仔細訂正過：因爲，林風眠先生是第一個勸我寫這本書的人，林文錚先生是西洋藝術史的專家，朱謙之先生則是歷史哲學在中國出頭的第一個先鋒：他們給了我很多很好的意見，這些意見都很值得珍貴！

得到這些珍貴的好意見，從本年十一月起，用了五十天的工夫，才把初稿修正完竣。自然，到現在，這本書也未見得如何滿意：可只是，這本東西如果也有可取處，那是三位先生之賜，如果有錯，那就怪我自己到底是駑鈍得可以！然而他們的指教，在我是尤當感謝的。

我們的時代所需要的中國藝術史，也許不是像我所寫的這樣淺陋的東西；那末，所需要的是什末呢？本人以十分熱誠請求讀者指教！

十九年，十二月二十日，於西湖亦利廬。

緒　論

美感之普遍性　在生物界，美是往往被大大地利用著的：許多植物，都生了很好看的花葉；許多禽獸，都長著很美麗的毛羽。這些植物禽獸的美，據生物學者的攷察，都不是徒然爲點綴這個世界而發生滋長，却各自有其目的；許多植物利用好花好葉以誘引蟲鳥傳佈生殖機能，許多禽獸利用羽毛美煥博取異性之歡心。爲什末美會被它們普遍利用？那根據，就在于美之愉快的感覺能深入于動物的心。

人類，是宇宙間頂有生機，頂有生活能力的動物，于是，它就能更普遍，更深刻的利用美；請看，從我們本身的髮膚，到一切衣著用具種種，哪里不講求美？楊杏佛先生說得好，他說；我們不但要生存，尤其要活得有味！所謂「有味」，他的意思是要有美的調濟。在他以爲，假如一個人只要不死，不曉得怎樣活得有味，那他只算做了人的一半，有生而無活！

我們知道，紀元前數千年的原始人類，就喜歡線同色的美；

我們又知道，無論非洲澳洲美洲歐洲亞洲，什末地方的人都喜歡美，不喜歡醜；從前說，可知美之愛好旣通過時間，從後說，可知美之愛好亦通過空間。

藝術與美　人類之愛美，眞所謂無所不至：身體要美，所以許多原始民族有文身刺膚的事實；衣著要美，所以有許多長短大小及各色各樣的裝飾；言語要美，有詩歌；居處要美，有建築；餘如山川花木，亦無處不以美不美爲選擇之標準。

但人類是一種本能高強的動物，它不待如他種生物一樣，等所謂天演公例輪到身上時，才聽其自然地變化下去，却能由一悟二地，找出敏捷的適應辦法；它老早把握住美感之普遍性，設法把美的效率弄強調起來了。就是說，也像對于自然物之利用一樣，等它知道美之自然現象不夠利用時，它又設法要自己創造美了。

概括地說，用人力創造美的方法，就是藝術的方法；也可以說，人工創造的美，就是藝術的美。

宇宙間第一件近似藝術的作品，也許是偶然由哪一個人，不經意地弄出來的罷？在這一點上，古今中外有許多明智之士聚訟不休，一直也還沒有個一定不移之說。但卽以最易想像的詩歌起原而論，在沒有被大家用以爲工作諧調以前，不許是第一個原始人的一聲偶然的嘁嘯嗎？比做偶有猛獸之來的時候？

到了後來，人類就利用這種偶然的符號，選擇其最美者，作

實際生活的幫助，則是不能否認的。把握這點效率，引伸類長，發明了創造美的藝術，把美的效能引用到實際生活上去，也是必然的。

藝術之社會的功能　　此地我們找出幾點：藝術的必要條件雖然有線條色彩聲音言語動作種種，最必要的條件却是美；藝術雖是人類創造美的唯一工具，創造的目的却不停止在美的自身，而是在利用美之效用以發揚生活的進步；就生活關係論，人類是社會的動物，藝術則必然的對人類的社會生活有著很大的功能；就人類的歷史論，人類社會是循著某種線索進化著的，藝術也就有了歷史的意義。

人類之第一意念自然是生存，能生存而後求生存之便利；是人類種種勞力勞心，無非爲了生存及生存便利。藝術之製作，不能不費相當之勞心與勞力，則藝術之不能與人類生存無關可知。

藝術是，利用美以達到便利人類生存的目的的，于是，藝術就有了兩方面：一面是如何表現美，一面是如何寄存原來的目的；前者是手段，是形式，後者是思想，是內容。

藝術史的必要　　除却藝術界中人外，中國人普通都視藝術爲無關大道的所謂「彫蟲小技」，這自然是錯誤的。因爲有此種誤解，所以不覺得藝術史的重要。錯誤原因，第一忘記了美感的普遍性，忘記了從美的形式直可探得人類共同的心；其次不曉得那創造美的藝術之社會的功能，不曉得藝術將怎樣團結我們，幫

我們達到生存的進展；第三馬虎了歷史的功能，馬虎了歷史可以指示我們過去如何進化到現在，現在如何進化到將來。

藝術的史乘，不但是祖先們如何在藝術方面有所成就了的那後來的光榮，也是指示如何承繼祖先們在藝術方面的遺產，如何發揚光大以開拓藝術的將來的寶籙。

經驗，閱歷，誰都知道是值得寶貴的，藝術史就是祖先們經驗同閱歷的寶庫；而且這種經驗同閱歷并不是死的，因是史的，所以如像對著一個活潑潑的生人一樣，它隨時隨地指示我們怎樣應付某種的事實，如何便成功，如何便失敗。

這些應付的對象，一部分可說是社會進化的必然性一，部分是藝術本身進化的必然性。就是說，有些藝術的內容，是恰恰與社會進化合拍的，有些是恰恰相反的：有些藝術的內容，是恰恰與技巧的安排合適的，有些却不合適：藝術史會告訴我們這些事實，不難用我們的眼，去估量其是非成敗，以及可懲可勸的。

思想與技巧之關係　　尤其是技巧，最容易看出祖先們的遺產之必要。我們知道，藝術是以形式表現內容，以技巧表現思想的；假如沒有好的技巧以組成形式，內容便無從寄放。但技巧是手頭上的事，不是憑空可以捕捉而致的；技能的巧妙，完全在經驗，不能靠空想。技巧的練習，不得法是不行的；在這時候，以祖先們數千年來屢試不爽的方法，明白告訴我們，其助力當非小可。此外，以怎樣的技巧，最宜于表現何種內容，這種經驗的獲

得，當也不在純是手頭技巧的經驗以下。因爲藝術，不但它的內容是與社會的內容合拍，本身的形式與內容，也是非諧合不可的。

治藝術史的方法　中國，或者正因爲不大看重藝術，更想不到藝術史的必要，所以到現在還沒有一部好的藝術史：這就給了有志治中國藝術史者一個很大的困難。用什末方法去治中國藝術史呢？當然成爲很重要的問題。

因治藝術史而將已成的治史方法一一批評而擇其最完善者，自然也是治史者應有的態度，但對于讀者，倒不如直捷了當地說出自己要取的方法爲便利。然而，很籠統地將全部歷史分爲上古中古近代的那方法，或是就藝術本身分爲古典浪漫自然寫實等主義等時期的方法，則似乎太空洞無物了罷？

歷史，不能拋棄其指示人類之遺跡與傾向的使命，則不能徒然就現象說現象，或把歷史搬到離開人類實生活的地方說話。歷史必須同人類實生活的基調密合，必須找出那基調用怎樣的姿態把人類運轉到眼前的世界，又將如何把我們交付給將來。

中國藝術史上所不可泯滅的事實，是印度佛教之輸入；許多研究中國文化史同藝術史者都以此爲中心。這是根據人類學同古物學而成立的方法，所謂「文化傳佈說」者殆近之。但我們不妨再進一步地問；文化本身以何種基礎發生，又以何種機緣傳佈了呢？

在這一點，我是同情于近代科學的社會主義者的意見的。但也有幾點不能不先說明在此地；一，根據人類對生存的急切的要求，我相信一切適應人類生存的物質取供的事物，都與人類的藝術製作有關，如自然物之發展，採取自然物之方法，採取自然物所用之工具，應用自然物以爲生存保之方法與作品，以及如何將取得物供大家之需求的種種行動都是；二，我并不反對「文化傳佈說」，但我以爲，這種傳佈決不以本身爲目的，不過是物質交換中聯帶而及的副產物而已，猶之交通不以交通本身爲目的，目的在商品交換，因交通而得的文化傳佈之類，初不在交通目的以內。

我認爲，中國藝術的發展決不違背人類生存的最初目的，文化傳佈說自可爲中國藝術之史的進化的有力的說明，而人類生存的物質條件也可爲文化傳佈說的註脚。從各種典籍同古物上，尋得各特定時代人類物質生活的關係與條件，據以考察這些事物在該特定時代的反映，更以此種反映與該特定時代之藝術的理論與實際比較，了解其時藝術之本色的這我將儘量採取的方法，就是根據這種信念成立的。在此地，人類的物質生活將成爲唯一的依據，所謂文化傳佈說者，則以交換關係之副產品目之耳。

就是說，我治中國藝術史的方法，既不想違背唯物的辯證法，也相當的承認所謂文化傳佈說，而不完全爲唯物史觀所拘束。也許我這種態度將引起歷史社學或唯物史觀的支持者的非

議，但一則，我不是專門來作哲學上的研究；再則，我不相信關于藝術方面的歷史有如經濟史那樣簡單。

中國藝術史的時代劃分　　中國第一部可靠的史書便是史記：史記以前如春秋，是限于春秋三百年史實的，春秋以前便不可考；史記以後雖有許多通史，其記史記以前之史實，除採自史記者外，大部分不可靠，這是我們知道的。所以，我們研究歷史，相當的需要採取史記的態度；譬如史記稱三皇爲「尙」，而有五帝本紀，五帝本紀雖然仍有不少神話傳說的成分，但却不能一概去掉。

卽就史記一書而論，其對我們所要求的歷史本身，且不能盡滿人意，況欲以數千年後之唯物史觀的出發點求之者乎？這就是治中國藝術史之又一困難。

我是相信，隨便怎樣的天才，他都不過是人類進化之流中的一點滴，卽使在他已經是竭盡所有的才力認識了什末東西，也不過是彼時彼世，或至多若干年代是對的，事過境遷，它仍將爲時代所遺棄。所以，對于治學問，我是主張「問心自安便了事」的。因之，不管中國藝術史是如何困難，我們都不妨用自己的能力所及來試一試。以這樣信心，中國藝術史的時代劃分問題，我就敢于下手了。

我們知道，歷史家在一切比較的可信爲正史的記事以前，大約都冠以「原始社會」或「原始時代」這樣一個時期。在中國，

黃帝軒轅氏以前，照司馬子長的態度，我們不相信果有有巢神農伏羲其人，言史當以黃帝始；然而黃帝，他本身却有幾點應當不屬于原始社會的；第一他就是當時部落戰爭的軍事領袖；其次，繼他而立的四帝，所謂少昊顓頊帝嚳帝摯諸人，據說都是他的子孫：這都不應歸類到原始社會中的；但我們旣以五帝自劃，又勢不能不如此歸類。

自帝堯至商代終了，社會組織偏于宗法社會的物質條件；自周初至周末，社會組織偏于封建社會的物質條件。終秦一代則爲封建社會到別種社會的轉變期。這是比較容易考察的；然自漢初至有淸末葉，一切物質條件幾乎沒有什末大不了的改變，而社會組織及經濟關係之內容，農村經濟之與宗法，土地私有及農奴制度之與封建，以及商利貸者，商業同手工業之與個人主義，雖不能全無時興時衰的現象，到底差不多能保持其平衡的勢力；這種情形，分明是宗法封建與個人主義之混合社會，卽使是孔德也好馬克司也好從來就沒有「混合社會」這名稱，爲便于說明起見，又勢不能不如此分類，儘管任人家駡我大膽好了。

此外，人類進化的綫索，本來是連續不斷的；卽有所偏倚，有所代謝，也不過由淡到濃由濃到淡的似乎繪畫的濃淡法一樣，絕不會到特定的一刹那就完全換了一個色彩：然而治史者，却不能不指定某時到某時是什末性質的歷史；這又是勢不能不如何之類了。

說明過這些問題，我就拿出我的時代區分的計劃了，其表如下：

一　原始社會　從黃帝到帝堯，約當西歷紀元前二千五百九十七年至二千三百五十八年，共二百三十九年。

二　初期宗法社會　從帝堯至帝禹即位，約當紀前二千三百五十七年至二千二百又五年，共百五十二年。

三　後期宗法社會　帝禹至周武王十三年，約當紀前二二〇四至一一二一，共千又八十三年。

四　初期封建社會　武王至平王即位，約當紀前一一二〇至七七〇年，共三百五十年。

五　後期封建社會　平王至秦始皇即位，約當紀前七六九至二四八年，共五百二十一年。

六　第一過渡期社會　秦始皇至漢高帝即位，約當紀前二四七至二〇六，共四十一年。

七　初期混合社會　漢高帝至元世祖十七年，約當紀前二〇五至紀元一一六八年，共千三百七十三年。

八　後期混合社會　元世祖至清道光十九年，約當紀元一一六九至一八三九，共六百七十年。

九　第二過渡期社會　　道光十九年至中華民國八年，約當紀元一八三九至一九一八，共七十九年。

十　社會主義社會　　民八至現在，當紀元一九一九至一九三〇，共十一年。

上表所謂「前期」，意是指較前一時代則本時代之條件較多；所謂「後期」，則于本時代條件內，已有後一時代之條件發生；所謂第幾「過渡期」者，則時代轉變的性質較急劇耳。

中國藝術史概論的範圍　　藝術所包括的種類很多，分類方法也有五六種，普通總以時間空間及綜合爲分類標準者最多亦最方便。屬于時間的，大約只有音樂詩文兩種；屬於空間的，則分爲彫刻，繪畫同建築；屬於綜合的，乃爲跳舞同戲劇。

且藝術，也有形式與內容，卽技巧與思想之兩種要素。

在中國，從來沒有談到藝術全部的藝術史，文學史同繪畫史倒很有幾部；卽以此種部分的藝術史論，多半顧到技巧便忘了思想，顧到思想便丟了技巧。

這部「中國藝術史概論」，我是想包括造形藝術（卽彫刻繪畫建築之統稱爲空間的藝術者）之全體，側重內容，而不拋棄技巧地，做一番檢討工夫的。

材料的安排　　前面說過，這部「中國藝術史概論」，對於每個時代的藝術，是想分三個部分爲前提，然後歸到該時代藝術

本身的。第一部分解釋時代命名之由來，第二部分考察該時代物質生活條件之情狀，第三部解及該時代一般的社會文化，俾讀者對於該時代的藝術背景先有所認識。對於空間藝術的三種類，次序以建築爲先，彫刻次之，繪畫又次之；對於技巧與思想，大約想以思想爲先；有時則三種類分別論列，有時則合論——都爲方便計耳。

胡適之先生治「中國哲學史」，標有三個治史的目的：第一爲明變，使學者知思想變遷的線索；第二爲求因，尋出變遷的因由；第三爲評判，指出各家學說的價值。這三點是一切哲學史的目的，藝術史也非例外；但我們却想於尋找「變遷原因」中，更找出藝術演變原因的原因，這是不會忘記的。

目　　錄

中國藝術史概論插畫目錄

第一章　原始社會

第一節　原始社會的意義

社會一名，拉丁語為 Societas。英 Society，法 Société，均由此語變化而出；二程全書中有「鄉民為社會」之語，故中譯 Societas 為社會二字；又毛詩有「獸三為羣」之句，故嚴復譯社會學為羣學。蓋謂之為羣為社會，均與拉丁語原意無誤，以 Societas 實即指人類個人間互相結合之義也。後世所謂什末社會者，是指此種結合究以何種狀態為著而定。

原始社會云云，是指原人時代人類個人間互相結合的意思。

原人，是說為世界各種人類之本源的人類，乃人類學上所用的名辭。我們既不須為人類學的研究，便沒有多談的必要；此處提出這名辭，無非要知道，所謂原始社會者，實是離開我們很遠很遠的一個時代而已，且也因為，歷史不過是以人類為中心，說明宇宙進化的線索之故，就算原始人類社會無甚可考，也不能置之不顧。

據一般地質學者的攷察，在人類的權威大盛以前，地球已經有了很長的生活史，大體可分爲太古 Archaean 上古 Palaeozoic 中古 Mesozoic 及近世 Cainozoic 四時期；而在近世紀，則又可分爲第三紀及第四紀：人類的能力之表演，是從第四紀登場。

又據Müller-Lrye說，人類學者所舉之原始人類，如 Bushmen（布須人）同 Tierra del Fulgans（火國人）等等，都同原始人有相當的時間上之隔離；而對原始人何以進步到如人類學者所舉人類之程度，認爲是進化史上一個大罅隙。

在這個大罅隙之後，人類到底以何種態度生活著呢？在此地有許多不著實際的描寫：有些說，這時人類是氏族及部落的血族關係所結合，心理簡單，生活近于游牧，不爲土地所限；有些說，其先也同猿類一樣在樹上生活，後來到了地上，發明工具，開始戰鬥；在中國，則所謂榛榛狉狉，不識不知，穴居野處。總之，這個時代是沒有紀載可攷，全憑臆測的一種人類生活情形，無論中國外洋都是一樣的。

本論所謂之「原始社會」，所以拋開黃帝以前之一段，而毅然從黃帝開始攷察者，是想避免絕不可考之部分，而從較爲可考的一段說起的意思。

所謂較爲可考者，則是至黃帝時，中國人已經有了許多關于生存必需的發明物，這些發明物既已存在，我們自不能否認爲沒有，但不必一定是某人某氏發明的什末東西，因爲這到底都不過

是揣度之辭。如發明火者卽謂爲燧人氏，發明農具者卽謂爲神農氏，豈不是因有了火然後臆測必有發明火之人，有了農具然後臆測必有發明農具的人嗎？哪里就可指定一定是誰發明了什末東西呢？後來因爲臆測有此等人，遂以許多神話傳說附之，這是後來文人的故技，更不能相信爲實有其事。

推想如此，這是這一時代的特質，讀者要記得牢。

第二節　原始時代的物質生活

人類之第一意念是生存，生存之第一要件是食物之取得。因爲生物之所以能夠不死，第一就要有營養物，這是誰都不能否認的。能夠生存不死，然後有保護生命的衣服住處及延長生命的生殖，也是必然的趨勢。

在人類知道取得食物的時候，一切自然物必都曾做過他們的採取對象；但自然物未必都能供人採取，也未必都可供人飲食，勢不能不設法採取，設法辨別：這設法採取，就生出生產工具；設法辨別，就生出生產技術。而設法如何之「設法」，究竟從哪里來的呢？我們可說是由于經驗。

古人告訴我們，在易下傳上說：「古者包羲氏之王天下也，仰則觀象于天，俯則觀法于地，觀鳥獸之文與地之宜，近取諸身遠取諸物，于是始作八卦，以通神明之德以類萬物之情。」這是說，古人如何紀取他們由天地鳥獸身物所得之經驗。接著說：

「作結繩而爲罔罟，以佃以漁，蓋取諸離；包犧氏沒，神農氏作，斲木爲耜，揉木爲耒，耒耨之利，以教天下，蓋取諸益。」這又是說，古人如何應用既得的經驗以發明生產工具及技巧的了。

不管三皇是否有其人，我們總可相信，在黃帝時代，已經有了三種生產方法，卽：在動物方面，有佃獵而得的禽獸，有罔罟而得的水族類；在植物方面，有爲原來能力可得的菓類，有待耕耨而得的禾類種子；在礦物方面，則有原來可得的飲水。

從生產方法中，我們可以找出一大堆生產工具：斲木揉木鑽木結繩，或則取木之枝幹，或則取木之纖維，總離不了木，故可以知道木器是工具之一；斲木鑽木，或用金屬，或用石質，生物學者同地質學者都證明原始人類有石器時代，中國也有黃帝鑄銅之說，故可知石器金屬亦爲工具之一。

易下傳接黃帝取益製物而下說：「日中爲市，致天下之民，聚天下之貨，交易而退，各得其所，」云云。這分明指示我們那時已有物品交換的形式。然而，聚天下之貨者，聚什末性質的貨，用什末方法聚在一起呢？我們知道，現在的交易是以商品性質而來的商品交換，古代旣沒有貨幣，又沒有私蓄，當然用不到做生意，可知只不過是自然經濟時期中，以生活必需換生活必需物而已；我們沒有看到古代有什末交通利器，舟楫牛馬或爲堯舜時代之事，是知其輸運方法，也離不開人力。

採取食物及處理食物的各方面既如上述，關于保護生命的方法與物品，不妨略述于此。保護生命的對象有三方面：對自然現象者有風雨氣候；對動物者有一切猛禽毒蟲惡禽怪獸；對人類本身者有部落之爭鬥。第一種關于衣服者，中國人屢有以植物纖維及動物皮毛爲衣之說，關于住處者，易下傳告訴我們說：「上古穴居而野處」；後兩種則有由工具變易而來的武器。

Müller-Lyer 把生殖同社會組織並列爲文明的基礎，我以爲生殖大部分屬于道德觀念部分，社會組織最初則基于食物採取及分配與對外之生命的保護。故前者可與一般的社會文化平列，後者則可于物質生活中論及之。

原始社會之組織方法，大約如下：下層是以血族關係組成的所謂氏族羣，上層則另以有軍事頭腦者爲部落之酋長。所謂血族關係者，是以男女兩性中之一性爲主，凡與此主有直的關係同親屬關係者，都以此主爲中心而聚居着。所謂酋長者，以其採取食物並防禦外侮之超越的能力位于部落之上，以爲聚許多氏族羣而成之部落的代表者也。

周易序卦說：「有天地然後有萬物，有萬物而後有男女，有男女然後有夫婦」；中庸說：「君子之道，造端乎夫婦」：這是指明血族關係以兩性關係爲主。而血族關係之在原始社會，是以母性爲主抑父性爲主呢？梁啓超的先秦政治思想史說：「初民社會，先有母系而後有父系，遠古部落，皆從母以冀族居」；劉師

堵中國歷史教科書說：「世系相傳，以女不以男」。這就是說，原始社會中之血族關係是存在的，但不是宗法社會的男系中心，是該社會所特有的女性中心的血族關係。

易下傳稱「包羲氏之王天下」，稱神農爲「教天下」，「致天下之民」，雖其所謂天下者，不過是可使赴日中之市者以人力帶許多佃獵品之類一天可以打來回的一個小小的範圍，在此種範圍內有相當的首領，則是很明白的；且漢書刑法志又云：「不仁愛則不能羣，不能羣則不勝物，不勝物則養不足，羣而不足，爭心將作；上聖卓然先行敬讓博愛之德者，衆心悅而從之；從之成羣，是爲君矣，歸而往之，是爲王矣。」這是明明說及首領之所由來；又史記述及，黃帝時有暴虐百姓者，黃帝乃「習用干戈」，及黃帝如何敗神農之裔于阪泉，如何擒蚩尤于涿鹿，又都是說明酋長之用途者。

第三節　原始社會之一般的文化

多數學者謂人類最初的文化是語言，最近俄人 Bogdanow 謂語言之發生自思維；然歸根結蒂，都相信語言是由于採取食物時由指示動作之方便而發生。Müller-Lyer 說：「語言最初不過是叫喊，以後成爲交換意思的方法，組織全羣，使全羣的動作，宛如機械一般，遇到戰爭竟可用語言指揮全體，共同奮鬥，以抵抗有力的仇敵。

語言是思維之聲，文字是語言之畫，故在語言發明之後，必繼之以文字；中國最古的文字就是八卦。

對于八卦之研究，中國古今來不知有幾十百家幾千萬言，我們自然沒有工夫詳細述說；但有一事，則可確信者，則此種中國最古之文字，其由來則是代表自然法則之形狀(象)的一種簡單的符號。關于此點，除前節所引易下傳各節外，胡適之中國古代哲學史大綱中論易之象的一篇，大可以參攷。

此種法象製物之說，以原始社會的觀點，則只可取其大意，不能拘于實際，因為八卦不過為後人利用以為解釋現象之工具，不必成卦成象，更不必有則象所製各物。近人陳桂更據以解釋科學，則尤不可信。又有陳文濤所著先秦自然學概論，引河圖洛書為古代神秘之數學云云，似亦偶然之適合，古代未必有如此精密之算法也。

然更有一事不可不注意者，則天文學之最初形式是。查各種學說所論，凡以農業為生產基調之人類，因農產物對于風雨氣候有關，風雨氣候又與日月運行有關，故不能不注意于天文的知識也。在中國，天文歷律月分等知識，成為歷史與哲學上屢見不鮮的問題，是當然的現象。

傳說在黃帝時，已有使羲和占日，常儀占月，鬼臾區占星氣的事實，但不明所占者如何結果；測時間的漏壺，據說也始于黃帝，然至周始有挈壺氏之世官；史記有黃帝因萬物發生而序四時

之說，然至帝堯仍有「以敬授民四時」之記載：這就可以知道，原始社會對于天文的知識不是沒有，然至多也不過如八卦之對于言語的淺薄程度而已。

在一般的社會文化中，法律同道德也是一樣重要的。黃帝時代的法律不可攷，可知者只有戰爭。據一般學者的推想，原始人類的刑法只有放逐同格殺，蓋初民之犯罪，第一爲對于食物採取及分配不得其當，或懶惰不肯採食，則放逐不與同羣，或太貪食，則格殺；中國史記漢書敘刑法之始，則爲戰爭，所謂暴虐百姓者，則只有干戈從事；如黃帝之與蚩尤，顓頊之與共工是。至于道德觀念，當亦不離食物中心：第一，酋長既爲一部落之採食幷防敵的軍事指導，則百姓應有服從的義務；血族爲羣居之中心，羣之目的又在生活之協助。則姓氏之關係不能太過混亂，故中國古說都有正姓氏一語，

對于宗教信仰，則可見當時圖騰的意味：史稱黃帝以雲紀官，炎帝以火紀官，共工以水紀官，太皞以龍紀官，少皞以鳥紀官，則不但可知當時之所謂正姓氏者是以自然現象或自然物爲準，且必相信以此種神妙不測（當時應作如是想）的東西命名，可使自己有此種神妙不測的力量；古史屢見有以社稷之神爲古之能治水土百穀者之靈魂者，此種相信靈魂之說，與前說更可互相爲證：然前者生于對部落之保護心理，後者生于祈禱農產豐富，皆以食物爲中心者。

由上各說，我們相信，原始社會的一切文化，都爲該時代的物質生活條件所規定。到底有沒有受文化傳佈的影響呢？這不是本論所說因交換關係而生的文化傳佈，却是因搜求自然物適于採食的關係而生的現象。

關于這層，也有許多說法，日人高桑駒吉治中國文化史，則力主漢族爲中國文化之開發者，而漢族最初在 China-Turkestan，後乃沿黃河東下，征服通古斯，圖伯特，土耳其及苗民諸族，遂發榮滋長于黃河揚子江之間之說。蓋漢族在未入中國以前卽使有文化，也不是外化而是本有；被征服各民族之文化，卽使被漢族奪取，也不過極原始的關于取食住居的文化，質量幾等于無，不妨略而不論。

第四節　原始社會的藝術

藝術發生諸說　藝術何由發生諸說，在緒論中未暇詳述，乘原始社會藝術本也無甚可說的時候，試略一論列之。日人黑田鵬信用建築之非模倣性駁柏拉圖之藝術模倣說，用藝術與苦悶駁斯賓賽之藝術遊戲說，用「不充分」三字駁希論 Hirn 的表現說同席勒 Schiller 的裝飾說，而自以藝術衝動美慾國民性與時代精神說明他的主張，我覺得是很成問題的。

黑田鵬信連駁四說，而在藝術衝動中又連帶承認了四說：他以爲四說各有所當有所不當，不如直從藝術全體立論，創爲藝術

衝動之說以爲四說之綜合。這方法之取巧是不用說的，但于藝術衝動之根本問題仍不能不歸之于人類美的慾望之本能，則仍與前四說無異，因爲都歸根到本能的原故。

本能是心理學上的術語，研究心理學莫便于以兒童爲標準；但兒童之第一剎那的本能的表現不是因外界激刺而發的啼聲，却是由內部生理激刺的吸乳！食之本能之所以爲本能最初發生者，就因爲生物之第一意義爲「生」。由生之一義，才生出種種反射。美感不能無對象，從美的對象而生的美慾，我們只能名之爲反射作用，不能名爲本能。就是說，從慾望的發生次序說，美慾較食慾是後生的，此其一。

不從本能說，而從衝動本身說，則衝動是無目的性的，美之感受則是向美的對象之行動，安得以無目的性說之，此其二。

美與藝術之不同科，人人得而知之，有美慾者不必是藝術家，藝術家則人人有美慾，美慾不能與藝術衝動同時幷論，此其三。

藝術之所以成爲創造美，是人類利用了種種美的對象之各條件，用自己的力量重新安排過了的原故，這種創造的力必有所自來，亦必有所用；來因用由不是簡簡單單用衝動二字所能解釋，此其四。

不用此種說法，我們可以很容易的解決這問題。

試以音樂爲例：音樂之最初形式是 Müller-Lyer 所謂「叫

喊」，這叫喊不必是美的，但却是有用的，因爲他們可用以指示目的物，可用以呼喚同伴，可以表驚以求救，可以表喜以與同伴共享其目的物；叫喊的用處有如是之多，但在後來，却可選擇較適于何種動作之叫喊，而爲固定的意義；選擇中之足以宣洩其內部的感情者，足以爲共同工作時之諧調助力者，如悲哀時之嚎哭，喜歡時之啾嘯，工作時之吭唷等等，則旣不是解釋什末的知識，又不是信仰什末的思維，而又非常適合完善地爲他們動作之助，故名爲藝術。

因採食行爲而發之叫喊，不是遊戲，不是裝飾，不是模倣近似表現而不是美的表現；等它成爲藝術，已經是此種叫喊大大進步之後的事，當非所謂衝動；更非所謂本能。

關于美之所以成爲美，近世蒲列哈諾夫在其所著新藝術論中已有詳細的說明，讀者不妨去參看。他幷非不承認有美感，却將美感解釋爲力之崇拜種種。

我很同情這點，故敢說藝術之發生，是適合于唯物的目的性者。

藝術發生之次序　法人S. Reinach 所著A polls.首先舉出的是種種工具上的線刻，這是因爲他是根據考古學的原故，不足以說明藝術發生的順序；法人 Elouard piette，于千八百七十三年發表雕刻先行之說，根據藝術材料同工具，以爲最初發生圓雕，及可施圓雕之材料漸少，乃爲浮雕，因浮雕而線刻而素畫；林文

錚先生以其對西洋藝術研究之結果，謂造形藝術中，因建築與日常物質生活較密切，故發生爲最早，雕刻及各種工藝藝術次之，繪畫工具更複雜，故爲最後發生。

對于中國藝術史，林說爲合理。

有不可不注意之一點，則此處所謂之造形藝術，是非常廣義地敘述的。設以建築爲例，則穴居野處之土穴木窟都在建築範圍以內，雖其本身不成其爲建築，更談不到藝術，因是原始的，終不能略而不論。

原始的建築　　中國的建築，我其初以爲是在他兩種以後，這觀念的根據是這樣的：我們知道，中國人是從別處遷徙到黃河流域，驅逐了那地方的土人，才發榮滋長起來了的；在中國人未到中國以前，那些土著們，就不會掘穴架木而居嗎？等中國人遷來以後，必不會放下已有的穴巢不住，而另待有巢氏架木爲巢的！

這個觀念的錯誤，就在于原始社會不是包括黃帝以前，而是說黃帝以後的歷史的這一點。

漢書郊祀志：「自共工氏霸九州，其子曰勾龍，能平水土，」顏註；「共工氏在太皞炎帝之間」。如此，則在黃帝以前，一定先有一次洪水；此種洪水，共工之子而後，帝禹之前，沒有看到誰去治它：或者這次洪水就在中國人到中國不久便發生，才有有巢氏架木爲巢的事，也說不定。

此後，古史攷說：「有巢氏構木爲巢。及其久也，木處而顚，乃編槿爲廬，緝藿爲扉。」從這時代的生產技術及工具看，類似此種建築的東西是可能的，因爲旣可以爲耒爲耜，則編槿緝藿自然不是能力以外的事。

據一般研究中國建築者說，現在中國建築之翬飛式，實脫胎于古代游牧時代之布蓬，此亦一甚有趣味之說。此種布蓬，在北平一帶時常可以看到，卽以大布一方，用木桿支其四角，使成蓬式者是；其木端與布角結合處，自成翹起之狀，很有類似翬飛屋角的地方。此外，熱河一帶之蒙古包，以木爲骨架，以氈爲包皮，與布蓬之組織極爲相類；現在行軍用之帳蓬，或亦古意之殘留者。

這就另外給了我們一種意見，好像在「木處而顚」之後，原始社會的建築，比較編槿緝藿進步一點的，也許有類乎此式的蓬帳之類的罷？木是不成問題，生產技術上旣能利用到草木的纖維，則編爲較密之布類想亦不難；古史攷中所說之槿，大約是長在地上的槿木叢，所以另外要有扉(江南至今仍以槿爲籬)；設嫘祖興蠶業之說可靠，編布當更不成問題。

白虎通說黃帝作宮室以避寒濕，文獻通考說黃帝祀上帝于明堂，所謂宮室明堂者，自不必盡如後人所考證，大約到黃帝時，類似後世之房屋的建築是有了的。

原始的彫刻　考古學者所發現之原始時代的彫刻，有斧石

鑽石簇之類爲多，這些東西都是圓彫的。所謂圓彫，在原始時代是擇石塊之類斧簇之類者，略去其不合把握的稜角而已。次如動物骨片上的浮彫種種，則較前精工得多。

前論中國原始社會之物質生活時，知道此時之工具已有金屬木質及石類數種，又知其有火食的方法；這都與當時的彫刻很有關係。

依前段所引考古學者的發現，再聯想到這些物質生活的方法，我們就可相信，在中國雖然沒有這些圓彫浮彫的古物發現，諸如此類的東西必然有過的。有金屬爲工具，則石器木器材料的彫刻不成問題；有佃獵獸類的工具，則利用骨骼以爲用具或武器，更于此種用具及武器上施以彫刻，也不成問題；因爲有火食的方法，且曾掘土爲穴以爲居處，則火食時之穴灶必有，以火燒土而成之陶器，當也在開始發明之列；且漢族到中國不久，新區域之開拓又快，一切新逢乍見的自然物，必也如以龍紀官以熊名師一樣，喜歡在這些用具及武器上描寫；況原始文字之八卦，三連六斷之形式，很有類于 Susieano 第一期人類及埃及王朝前之陶器裝飾者乎？

然在中國，所見實在不多。錢譜及金石索，都收有伏羲時代之貨幣；且無論當時幷沒有貨幣存在之可能，卽使有之，如金石索所收伏羲之九棘幣，其裝飾意匠，工細有如唐宋時代物，安能信其爲眞！

中國原始社會之彫刻，所得僅這一點臆測！然原始人類為什末要有此種彫刻呢？我們不妨申論一二。

我們再三說及，原始人類的一切努力，都以食物為中心：以此解釋原始工具及武器之彫刻，也比較容易。人類既以獲得食物為唯一意念，則凡是可以幫他們獲得食物的工具，必視為最有意味的東西，則對于工具之寶貴與喜悅，是不問可知的事：因為自己喜悅，就把喜悅的事情，留在工具上，是合理的。喜悅的事情是什末呢？又，因此種工具而使他喜悅的事情是什末呢？那就是用此種工具所獲得的食物，以及自己與食物戰鬥的情形。所以，是水罐，就刻上水紋；是刀斧，就刻上活潑的獸類。至于武器，因為是戰勝搶掠他們食物的那些敵人的東西，也就以同樣情形，刻上人形了。另有一種說法，以原始刻此種圖形，是為了記憶此種工具之適當用途，又為了使自己樂于採取食物，也是很合理的。此外，用此種記號以教授別人或他們的子孫，使知此種工具武器之用法，也是可能的罷？

原始社會的繪畫　　繪畫之發生，初與雕刻無異，其意義也是由獲得食物之喜悅而製作的。不過雕刻用于工具及武器，其作于壁上地面者，則名之為繪畫耳。又，原始人類之雕刻，亦有用色彩者，則為與原始繪畫相同之又一點。

據色彩學者說，紅色為一切原始人類所愛好，他們的理由有二：紅色暖，與人類之溫覺相宜；紅色色波長，振動數緩，與人

類之脈搏相宜。我們可以另加一個理由說；獵取獸類同格殺敵人，都有赤色的血可見，這種血勝是得的符號，所以特別爲原始人所喜用。

從 Fond-de-Gaume 所發現的三野牛的壁畫，以及在西班牙發現的一野猪的壁畫，多半都是先用線刻，然後塗以赭赤色的色彩的。

中國繪畫的原始狀態如何，此時亦無從查攷，但就載籍所記者論列之。

此地第一點我們就遇見書畫同源不同源的問題。此問題久爲治中國書畫史者所聚訟，近年潘天授先生爭之尤力。在我們看來，書畫第一就有同源的可能，其次也有同源的證據：我們知道，在原始社會，一切文化都集中在食物獲得及生命維持方面，書有辨別物名表達意見的功能，畫亦有此種功能，且同然爲思維與語言簡單之人類所製作，這樣說同源是可能的；書可說起源于八卦，畫也可以說起源于八卦，因爲八卦也是觀天察地取諸物取諸身之各種形象意象而用符號以表現之的東西，同書又有什末區別呢？至于八卦爲書法之始，則是誰都相信其不誤的。在我們，可以指定表現知識的成分較多者爲書，表現情感的成分較多者爲畫，在榛榛狉狉的原始人類，則未必有此種區別力。

中國原始社會繪畫情形，見于載籍者亦不甚多；山學叢談云：「伏羲因畫八卦而作龍書，神農因嘉禾作穗書，黃帝見慶雲

作雲書，」已可爲古代書法與繪畫之混同一致；鄭午昌先生中國畫學全史，歷引殷契中龜燕龍鹿等之象形文字，說明因描寫姿勢不同而字形亦異，用以證明此種古文卽雛形之繪畫，語甚可取。

堯典「象以典刑」疏：「周禮司圜疏引存緯曰：三皇無文，五帝畫象(中略)，畫象者，上罪墨蒙，赭衣，雜屨。」就是說五帝時，罪之大者，畫出他的像，頭塗黑，衣服赭紅色，鞋用黑白兩種色。史記本載黃帝有墨刑！黑白及赭色，的確是原始社會應有的色：唯其所畫人像，則未必如後世之肖像耳。

餘論　原始社會的藝術，據我們目下所可知者，僅如上述。其一切藝術之創作的心理，無不與物質諸條件有密切之關係，且在在可以看出以食物爲中心：卽以採取食物保護食物之用具爲藝術用武地，而以此類行動之對象爲取材也。

然而，爲什末別種民族原始的藝術都有大宗的發現，而中國之原始藝術則不然呢？這大約是材料的問題。因爲，中國原始建築多用土木爲材料，不但使建築本身不能保存，所有壁畫也有同樣命運；原始工具武器，木質而外，金屬石質亦不多（古有「典祠宗祏」之語，祭器用石，可見其難得。）當亦甚難保存。這一點，眞是中國文化史同藝術史上很大一個缺憾！

第二章　初期宗法社會

第一節　初期宗法社會釋義

宗法原意，是指人類于血族關係固定之後，尋出兩性中之一性爲中心，以維繫其血族關係，使不與他族相亂的方法。白虎通曰：「宗者何謂也？爲先祖主也；宗人之所尊也，禮曰：宗人將有事，族人皆待。聖者所以必有宗何也？所以長和睦也。大宗能率小宗；小宗能率羣弟；通于有無，所以紀理族人者也。」

照白虎通的說法，宗法的社會組織，應當是：組織之最下層爲羣弟，羣弟之上爲小宗，小宗之上爲大宗，大宗以上爲帝王；即是，全社會成爲以帝王爲首領之組織，各民族成爲以族長（大宗）爲首領之組織，而各民族之族長乃被統于帝王。

然而，如此完備的社會組織法，是否直接于原始社會之後，立刻就能實現呢？且宗法云者，所謂「別子爲祖，繼別爲宗」，「立嫡以長不以賢，立子以貴不以長」（前見禮記，後見公羊傳），都是以父系爲中心的，堯舜直接黃帝之後，前既爲母系中

心，變化也不會如此之速罷？

這一點，陶彙曾親屬法大綱序說：「宗法，周制耳。」陶氏自有許多力的辯證，但我們只要一想到禮記公羊同白虎通，一致是以孔子的名教主義為宗的話，此語也立刻覺得大有可信的罷？

這樣，我們就相信堯舜時代完全沒有宗法存在嗎？

前章提到黃帝以雲紀官的事，歸此種思想為原始社會的 Todem 心理。圖騰是什末呢？那是崇拜圖騰的人們，以其祖先曾以自然物或自然現象命名，便以此自然物或自然現象為其祖先之本，因而崇拜的意思。祖先崇拜，在前一社會已有萌芽，若謂堯舜時并無一些進步是不合理的。尚書第一句是：「曰若稽古帝堯」；接著說：「以親九族，九族既睦」；終則以二女「嬪于虞」；這都足為堯舜時代尊古法，別宗族，重嫁娶的力證。

如此，我們就不妨下這樣一句斷語，即：接于原始社會之後的這個社會，是已經有了宗法的影子，事實上并沒有把宗法完成的一個社會：這就是我們所以命名為「初期宗法社會」的道理。

第二節　初期宗法社會的物質生活

堯典所載，堯在位時有三大政策：一曰正四時，二曰平水土，三曰讓賢能。除第三項外，都是為民食問題著想，而民食問題尤側重于農業生產者。而在正四時中，一則曰「鳥獸孳尾」，再則曰「鳥獸希革」，又見在農業生產而外，對于牧畜也有相當

注意。

同上，舜之政績：一方祖述帝堯，所謂「齊七政」是；一方四巡守。帝堯之政既以民食爲重，祖述帝堯者當亦如之；東巡守則正四時同律度量衡修五禮五玉，南巡守如之，西巡守亦如之：這都不過祖述之見于行事者。

堯舜兩帝對生產問題既這樣注重，則當時之生產工具技術以及交換關係，必有顯然的進步，試一考察之如次。

舜時手工品見于堯典者，有：九寸之圭，七寸之圭，五寸之圭，穀璧，蒲璧；赤繒，黑繒，白繒；車，衣服；官刑之鞭，教刑之朴，贖刑之金；土塤，竹管，皮鼓，匏笙，絲弦，石磬，金鏞，木柷；更有懲夷狄姦宄之甲兵斧鉞，沿苗民制之刀鋸鑽笮。

上列五玉，石磬，一望而知爲石質；車，朴，管，笙，柷，笮，一望而知爲竹木之器；三帛，衣服，弦，爲紡織物；金，鏞，斧，鉞，刀，鋸，鑽，爲金屬品；鼓，鞭，爲皮革；塤爲陶器。

這就不但可以看出該時生產工具之多樣化，亦從可見生產技術之複雜；至于生產物，則黃帝時 有者外，紡織物顯然有大大的進步。

至于交換情形，五刑中既有贖金，可見原始貨幣已經發生；舜四巡守，到處要「同律度量衡」，則一面可知四方生產物必有貢獻給中央者，一面又可見黃帝之日中爲市的交換情形，此時亦

大有發展。但我們從四嶽可以知道，卽使當時有舟車可爲交換行爲之助，當時的交換範圍也不過中原數省之地，這是要注意的；而較之黃帝時之一日可以步行往返者，已經大得多了。

第三節　初期宗法社會一般的文化

語言文字　　學者謂語言文字之發生，在于生產行動中之呼嚎，而語言文字之進步，則在于自然物發現漸多，及人類關係之複雜。此說證之易謂取象造字之說，確爲可信。

如是則初期宗法社會之生產工具等已較原始社會大爲發達，則文字語言亦必較爲豐富，此可不問而知者：蓋有其事物必有其事物之命名也。許愼曰：「知分理之可相別異也，初造書契，」語甚是。

確信堯典等篇爲帝舜時語言文字之記載，證以孔子刪詩書之義，自可知此種確信爲不必；然孔子旣曰述而不作，刪書亦應有刪書之對象，是尙書亦非絕無其物者。使信堯典亦有堯典之本來面目，則當時語言文字之進步，已經不待證而自明。

原始科學　　此時所謂科學，亦爲極廣義的東西，卽一切天文地理數學之混合體也。堯典對于風雨晦明的知識，對于地面的山川燥濕及方向的知識，對于律度量衡之數量的知識，不但較原始時代範圍大大擴展，且有很明顯的明瞭性與確定性。然諸如此類的知識，那發展的中心，仍是農業生產：曉得氣候時刻之變遷

是爲了農作，曉得高下燥濕也是爲了農作，數量觀今更是爲農作物之處理，此點在尙書堯典一篇，分明看得出的。

宗教與哲理的信仰　　孔德把原始社會同宗法封建三種社會的一段，總括指爲神權時代；近世波格達諾夫名之爲權威時代：意思說，這些社會之信仰，完全在于渺渺冥冥之抽象的神力。

前述這個社會的組織法時，是指人類間的組織關係。其實，這個社會在人類組織以外，還有一種神的組織：就是說，大家都在崇拜著祖先，而祖先旣已不存在，其系統就屬于神。

書稱帝堯則「受終于文祖」，帝舜則「肆類于上帝」，又曰「禋于六宗」，「徧于羣神」，「格于藝祖」：是堯舜皆統于天，天之下有六宗，六宗之下有羣神，這就他們的神的系統。

這種神的系統，與原始社會所同在相信一切事物爲神所命；所不同在系統的完密：完密之原因，則在人類關係（卽人類組織）之複雜進步。

道德，法律　　道德，在此時是服從：如帝王須敬從天，世官須敬從帝王，百姓須敬從世官是。法律，大部分仍爲從事生產及食物分配爲中心：如流共工，放驩兜，竄三苗，殛鯀，都是爲了不服從帝王命令，怠惰有益于民事的工作。

第四節　初期宗法社會的藝術

建築　　書稱「文祖」「藝祖」，「四門」，「四目」，

「四聰」，後人皆以明堂釋之；堯終于明堂，舜祭天于明堂，是明堂爲祭室；堯使舜在四門招待賓客，舜開明堂之四門四牕以明開通耳目之意，是明堂又爲朝聘之所。

本來，中國載籍多有解釋黃帝之明堂者，然絕不若尙書所述之較爲可靠。堯舜之明堂，若依後人所註，當爲一四注屋，故開四門四牕即可通四明四聰之意，後人謂黃帝之明堂有金木水火之四側室，有土室在中央，益不可信。

墨子：「堯堂高三尺，土堦三等，茅茨不剪，采椽不刊」；韓非子：「堯之王天下也，茅茨不剪，采椽不斲」：這兩段話都是有爲而說，或者與當時情形未能恰當；但依當時的物質生活程度而論，築土剪茅刊椽，也是很可能的。

此處，有幾點順便談到：從原始社會進化到初期宗法社會，時間原不算長，爲什末帝王居室有如此完整呢？想一想這時的生產關係，我們知道這位高坐那里的帝堯，必是集聚了四方些許之財力，才能夠如此的。爲什末要這樣比較完整的明堂呢？再想一想用以祭天，用以朝羣臣，我們知道那心理，是爲了表示天子的必得尊崇的。

這就得了這樣一個結語：人類進化到初期宗法社會，利用藝術以爲統一該社會之百姓的心理的工具的這動機，已經在在這樣雖是現在看起來并不很好的建築藝術上萌動了。

彫刻　　堯典五玉圭璧之屬，周時圭形似吻，蓋與原始社會

之石斧之類相近，就原玉形狀，略加琢磨者；穀璧，周時彫米粒之狀；蒲璧，雕編蒲紋：雖不見于舜堯時之記載，因其彫刻方法如此樸純簡單之情狀，想亦絕非初期宗法社會所不能爲者。

鐘在周有各種形式，舜時雖不若周之多文，既有此器，則不能絕無裝飾；皐陶謨之敔，鄭康成注：「狀如伏虎，背有刻，」今在西湖博物館有模本可見：石磬，狀如矩，當時或彫刻文路，器當與後世所用無異。

金石索收堯舜時代泉刀七種，形式與後代略同，作古文，不知究竟如何；意或後人因有金贖之刑，特附會製成者，也未可知。

兵器刑具，金石索亦不見；然攷商周武器，仍有以龍虎爲飾者，殊與黃帝紀官之原始的心理相合：舜臣仍有「朱虎熊羆」之名，其武臣旣亦世官之類，想亦以此命名：如是，設初期宗法社會的武器有所發現者，其彫文如何，亦可想見。

繪畫　尙書皐陶謨：「天命有德，五服五章哉。」注：「大傳說：天子衣服，其文華蟲作繪，宗彝璪火，山龍；諸侯作繪，宗彝璪火，山龍；子男宗彝璪火，山龍；大夫璪火，山龍；士山龍。」

又；「予欲觀古人之象，日月星辰山龍華蟲作會，宗彝璪火粉米黼黻絺繡。」注：「大傳說：山龍，靑也；華蟲，黃也：作繪，黑也；宗彝，白也；璪火，赤也。」

日人野崎誠近吉祥圖案解題，繪十二章之圖：日中有朱雀，月中有兔杵，星辰爲三星，山爲山形，龍爲雙龍，宗爲飾鳥之兩杯，彝爲鳥形，澡爲水藻，火爲火狀，粉米爲米粒，黼黻爲斧，黻爲兩弓相背如亞字，不知何所據而云然。

此處，我們第一注目的是技巧的進步。在前一社會，對于線條措施及構圖方法，决不能如是之精密；尤其是取材，幾乎自天文地理自然物人造物及自然現象，無在不網羅得到。

其次，關于色彩。日光七色中，取其純色之赤黃青三色，加以全色之白及無色之黑，共爲五采。天子備五采；諸侯，黑白赤青四色；大夫，赤青二色；子男，白赤青三色；士，一青色：諸侯不敢用黃，子男又不敢用黑，大夫又不敢用白，士終不敢用赤色；這種尊黃次黑次白次赤的，對色彩的心理，也是很有意思的。但無論如何解釋，初期宗法社會對于原始社會的色彩心理，其內容，是明明複雜得多了。

餘論　對于初期宗法社會的各種材料，尤其是關于藝術方面，雖然搜羅得幷不多，却已足證明幾件事：就該時代的藝術全體論，它之所以如此進步，完全是受了生產方法及因生產複雜而起的人類關係複雜之賜；建築心理如何，前已論及，卽彫刻與繪畫，也非爲了使百姓有所敬畏有所樂從而設，恰與建築之爲統一社會心理者無異；結論下來，再與原始社會的社會心理及藝術創作目的比較一下，我們明白覺得，藝術對于社會的功能，除根本

不離于便人類活命一意識外，在此後，又有一個新的問題出發了，那就是，它不但爲社會利用以爲鼓採食之工具，也爲社會組織的首領，利用到用以爲維持社會組織的工具方面了！

在本論的緒論說到藝術對社會的功能的時候，我們曾說到這層道理，但不可不注意者，則此時之社會首領，還沒有顯然爲他自己的利益而利用藝術，只不過在畏神敬君的觀念下，使百姓安居樂業的心理統一起來而已。

第三章　後期宗法社會

第一節　何謂後期宗法社會

我們在本論的緒論說過，歷史的進化情形，不如數學一樣，可以很淸楚地區分出來：往往有，類甲種性質的歷史現象才開始，那歷史的本身，已經過渡到類乙種性質的階段里去了的實例。如像，我們命名初期宗法社會的那一段歷史，我們已證明其爲有宗法社會的傾向，但同時，原始社會的性質也有的。

後期宗法社會，自是以宗法社會的性質爲多，可也有一些些過渡到初期封建社會的傾向；所以，我們用「後期」兩字，事實是想表示這「一些些」新的傾向的。

怎末證明從帝禹至湯末的一個時期是宗法的呢？

第一，在堯典中，我們看到言必稱天稱上帝者較多，言必稱祖先者較少；而在甘誓湯誓盤庚高宗肜日諸篇中，則幾乎無時無處不稱祖先，好像一切所作所爲，都爲了照祖先的意思不得不如此一樣！宗法的意義，無非爲了血統連續，以爲實生活上互助之

地；今動稱祖先，豈不就是表示，祖先雖已不存，其靈魂仍爲維繫其血統之最高權力的領袖嗎？其次，史記述禹傳子時的社會心理說：「諸侯皆去益而朝啟，曰：吾君帝禹之子也；」這里，第一層意思自然是表示大禹之德，而當時那種宗法的心理，豈不是很強調地表現出來了嗎？

怎末證明當時已有過渡到後一社會的傾向呢？

禹貢一篇，告訴我們兩層意思：宗法社會是以部落形式組織的，因爲國家的觀念還沒有，國家觀念沒有是因爲領土觀念不淸楚，大禹平水土以後，九州之疆域旣定，國家觀念于是萌芽，而國家之觀念則是密接于封建觀念的，這在商末尤其顯明；堯舜時已有命某官宅某方的事，然而還不過是指導的性質，禹旣指定某州貢某物，則宅九州之王官，必爲督促貢物之王使，是有近于封建之諸侯。

第二節　後期宗法社會的物質生活

禹貢把當時的生產物，寫很詳細，茲表列于次：——

冀州　無貢；

兗州　貢：漆，絲，篚織文；

青州　貢：鹽，絺，海物，絲，枲，鉛，松，怪石，篚檿絲；

徐州　貢：五色土，夏翟，孤桐，浮磬，蠙，珠，魚，篚玄

纖縞；

揚州　貢：三品金，瑤，琨，篠簜，齒，革，羽，毛，包柚橘，篚織貝；

荆州　貢：羽，毛，齒，革，金三品，杶榦，栝柏，礪砥，砮丹，箘，簵，楛，菁，茅，大龜，篚玄纁璣組；

豫州　貢：漆，枲，絺，紵，磬，錯，篚纖纊；

梁州　貢：璆，玉磬，鐵，銀，鏤砮，磬，熊，羆，狐狸，篚織皮；

雍州　貢：球，琳，琅，玕，篚織皮。

無論從哪一類計算，都比前一社會進步得多。就中如漆，則與文字繪畫直接有關；許多海產物，則是前兩個社會所沒有的。再，此種調查表中，並沒有五穀之類，然五穀又爲食物要目，安可不用？可見還有許多東西沒有列入。

要生產這許多東西，並且要貢給天子，需要怎樣更進步的技術，這是可想而知的。

詩甫田疏，引鄭志云：「凡所貢篚之物，皆以稅物市之，隨時價以當邦賦」；金石索載商兩代之貨幣甚多；且舟，車，擄之屬，亦可應用于交通；禹平水土以後，交通尤爲便利：這都足爲交換關係發展之助。

第三節　一般的社會文化

語言文字　　尚書所收夏商兩代記述，中多帝王詔誓及羣臣互相之對話，其語氣之流暢，較典謨已大進步；除近年殷墟發掘商代骨甲及其他商器之一字銘與占卜文外，金石索所收岣嶁碑及禹夏書，文字篆法，亦大非堯舜幣文可比。自然，對自然物之發現既如此之多，社會組織又如此完密之後，對人對物，如果沒有非常進步的語言文字以適應之，那是事實上所不許可的。

一般科學　　禹貢奠山定川，測其地之高下，這是原始的地理；辨別土之性質，品類田之高下，定其土之所宜，這是原始的土壤學；「四海會同，六府孔修，庶土交正，底愼財賦，咸則三壤成賦」，這是原始的財政學；戴東原謂歲差之學，夏小正與堯典多合，至周則有差，夏小正卽夏之天文學也，已較前代爲進步。

宗教及哲理的信仰　　甘誓曰：「天用勦絕其命，今予惟恭行天之罰」；湯誓曰：「有夏多罪，天命殛之」；盤庚曰；「今不承于古，罔知天之斷命」；高宗肜日曰：「王司敬民，罔非天胤」：這可以知道，那時一切軍政要事，都以爲天實主之，卽天之神權高于帝王之人權也。又，甘誓曰：「用命賞于祖」；盤庚曰：「先王有服」，「罔知天之斷命，矧曰其克從先王之烈」，「古我先王，暨乃祖乃父」：這又可以知道，那時一切大事，除以爲天主之外，祖先的靈魂也是監督帝王行動的力量。最終，在甘誓湯誓中，對于不用命者的罰誓，很見出軍事首領的威權，這就幾乎是封建諸侯權威之萌渺了。

這證明了什末呢？第一，此時已將自然現象的組織系，漸漸印照在人類組織上了，軍事首領之帝王，有把天的威權與祖先的威權奪為己有之勢；第二，因軍事行動加多，國家所有權可由軍事取得，使君權加強，社會組織機能強調：這是與前一社會不同的地方。

行軍時法律之森嚴，將影響于軍事後之法律的進展；禹貢而後，貢服之法成形，是民事法之萌芽。

第四節　後期宗法社會的藝術

建築　　我們知道，中國建築土木兩項是主要料材，在禹貢中，青州之枲，徐州孤桐，荊州杶幹栝柏楛，豫州之枲，都是木材；土是不成問題的。材料既較前代為進步，有什末成績給我們呢？魯論孔子說：「禹卑宮室而盡力乎溝洫」，這是說，帝禹自己並沒有住過很好建築；尚書五子之歌說：「訓有之（原注謂：此禹之訓。），內作色荒，外作禽荒，甘酒嗜音，峻宇彫牆，有一于此，未或不亡」，這就似乎，帝禹雖自己並不居住好的宮室，但在大禹同時諸國，一定有所謂峻宇彫牆者，所以大禹才引此以為子孫誡。

如果有人問，為什麼大禹以天子之尊，竟不肯以好的帝王建築，表示身分的威嚴呢？我就要說，除孔夫子所謂利他主義外，那就是承繼「先王」不自己利益而利用藝術之旨而已：漢學家以

爲舜是「祖」述帝堯的，則我們可以說，禹又是「祖」述帝舜的；如果帝禹眞可以代表當時社會心理，則帝禹時之社會，仍是初期宗法社會的餘韻。

帝禹家天下者四百餘年，前後凡七十二主，在建築方面，則直至第七十二代之帝發，才有了關于建築的記載，可知這四百年中，如何爲宗法心理所支持過來的：因爲帝禹有戒峻宇雕牆之語，故後世子孫謹守不敢逾越。

姜丹書先生在國立杭州藝專授中國建築史，曾有非議大禹此意謂爲有礙中國建築之發達者：姜先生原以詼諧出之，其意或別有所在，非然者，則此說爲甚昧于以時論事之原則。

帝桀的建築如何呢？竹書紀年說：「三年，築傾宮」，原註曰：「宮滿一頃」；古文册書說：「桀築傾宮，飾瑤臺」；帝王世紀并有「桀作金柱三千」之語。自然，這些記載未必可靠，大約根據宗法思想有意侮桀者爲多，但亦未必是全無影響的說法。何以呢？禹戒子孫當爲根據當時實事者已如前論，卽以建築材料建築技巧之能力論，禹貢既有五金璆鉄鏤銀之屬，加以浮磬蠙珠球琳玕齒骨之類，又有砮丹砥礪怪石之材，且禹鑄九鼎以來冶金之術大進，都不是不能建築此種傾宮瑤臺的條件；更進而就中央財力設想，夏禹四百來之貢品既多，桀而外各帝莫不以儉德相沿習，中央積財不能說不厚：有方法有材料又有四百呆之多數人專供土事，傾宮瑤臺不愁不能見諸事實。

姜丹書先生于此地大爲帝桀喝采，以爲他雖爲夏家失了天下，但却爲後世的建築史上發了一個異彩。事實上，這自然不是帝桀一人之力，而是生產工具及生產技術自己成功的異彩。

「商人四阿重屋」見營造法式引攷工記，註謂：「四阿若今四注屋也；說文，樓，重屋也」；事物紺珠：「承塵，施于上，俗名仰塵，伊尹制」：這就是說，建築進步到商代，不特有了四面出水的，卽後世所謂有周匝副堦的樓房，且在室內也有了天花板。

史記稱紂王：「厚賦稅以實鹿臺之錢，而盈鉅橋之粟，益收狗馬奇物充仞宮室，益廣沙丘苑臺」：新序謂鹿臺「其大三里，高千尺」；許愼說鉅橋「鉅鹿之大橋，有漕粟」；竹書紀年說沙丘苑臺「自盤庚從殷至紂之滅，七百七十三年更不徙都，紂時稍大其邑，南距朝歌北據邯鄲及沙丘，皆爲離宮別館」；姜丹書曰：「依舊驛道計（沙丘苑臺之大）二百七十五里」；周代書有形容商宮貯藏之富者曰：「武王俘商，得寶玉萬四千，佩有八萬」，史記亦說：「甲子日，紂兵敗。紂走入，登鹿臺，衣其寶玉衣，赴火而死」。

從上面一點引證，我們可以得到幾點：第一，皇家富力，見載籍者唯紂爲大，就是說，到後期宗法社會之末，封建社會的萌芽已于此可見；第二，就宗法心理說，紂之所以「益」實錢與「益」收狗馬奇物以及「益廣苑臺」，不過欲光門耀楣；第三，苑

臺之大如此，但是平面發展的東西，絕不是二百里見方也。

彫刻　　禹貢中可爲彫刻材料者，竹木不計外，有：青州之鉛及怪石，徐州之浮磬蠙珠，揚州之三品金瑤琨齒，荆州之金三品砥礪砮丹，豫州之磬，梁州之璆玉磬鉄銀鏤砮磬，雍州之球琳琅玕，共二十三種；禹鑄九鼎，飾以九州所見山川奇怪魑魅魍魎之文，是後世所知而不疑者，商有土金石木之專工：這都足證明後期宗法時代之彫刻，較前必大有進步者。

夏代器物，據後世可知者只鼎彝兩種，且多陶木材料；至商，則鼎彝之外，有尊有斝，金屬材料爲主：至于武器及石刻，則兩代均有所見；晚清殷墟所發現者，則骨甲文字爲多。

禹鑄九鼎以紀九州所見無論已，岣嶁禹王碑有「翼輔佐卿，洲渚與登」之語，殷器多以人名銘之，且此種作品，多數爲祭器。紀念什末，意思是要把所作器物留給後代，作爲他們紀念祖先的珍品；祭器本身，已是追念祖先的東西：這可以知道，在後期宗法社會的彫刻心理，仍還逗留在「宗法」一個範圍內。

史記有「帝武乙無道爲偶人」之語，裴駰謂以土木爲人形，想卽後世之俑，惜不曾見其圖形。金石索收有商代鐘鼎之屬十五種，兵器五種，金幣七種。尊之古通用字有爵及舟，馮氏所收「父辛爵」，亦可謂爲「父辛尊」，玆以此爲例，談一談此種彫刻之技巧。

我們知道，爵之作用是飲器；其鑄造之心理爲祭器。是飲

器，爲什末要以鳥的形狀爲大體的形式呢？我們知道，後世有以雞口喙節制以牛後喙浪費者，象雀，所以寓示節之意也。是祭器，所以銘曰：「父辛舟作尊」。

尊之大體形狀是鳥形：全身以羽毛原狀變化作水文，用以表現其飲器的原意；兩柄之上端爲鷄首，吐柄如舌；餘則正如博古錄所云：前若喝，後若尾，兩柱爲耳，足修而銳。

這又可以看到，後期去前期宗法社會不遠，故取自然物爲圖案之技巧未盡泯也。

繪畫　後期宗法社會的繪畫，中國載籍不多見，惟在禹貢中有土五色及漆之貢品，又有各種緻密之織物，以工具論，可證此期繪畫亦與前兩時代同其命運，決不是完全沒有。

史記載，伊尹以九主之事干湯，劉向別錄云：「君凡九品，圖畫其形」，覺謂伊尹以九種君主的肖像爲干湯之工具，此說未必可靠。

再證以原始人類的繪畫是從線刻變化來的一點，想來此時繪畫除一部分以織物或竹簡爲材料者因年代久遠保存不得外，一部分當即在彫刻鑄造中保存。

林文錚先生謂中國古代繪畫只可謂之工藝圖案，亦可爲此說相當註脚。

宗法社會藝術之一般的性質　以上，既已將兩個時期的宗法社會的藝術述過，很想同以前的藝術比較下來，看一看藝術在

封建社會以前，究竟是怎樣發展下來的。

藝術，雖然思想方面是直接于社會心理，技巧因有表現思想的一層關係而對社會心理成爲間接的，但因思想與技巧都有待于社會生產之工具與技術爲之推動，雙方都以此推動的機能爲說明之具，也可說并沒有多大錯誤的。

宗法社會比較原始社會，第一個特色是生產工具同生產技術之顯然的進步，而且時期越近于我們，這種進步就越大，于是，在藝術方面，思想同技巧，越離開原始社會較遠，就越增加了本身的力量。

第二特色是因生產機能擴大，一般的思維形式漸因豐富而顯現體系化，于是，思想既有由神的權威體系移向人的權威體系的傾向，藝術也就漸被利用爲組織人類社會心理的工具的趨勢，就是說，宗法社會的藝術思想，漸有脫離專採食行動的諧調的功能性，而顯表爲人類實生活之較高的性質之功能性的現象，而在技巧，原始只爲標識器物用途及喚起使情趣的意味雖然有，倒不如非自然模仿而爲純裝飾的意味爲多。

第三特色是因指導者能率增加，在宗教信仰方面使靈魂的及體魄的二重性增重，于是，藝術方面之彫刻同繪畫，就成爲純是貢獻祖先并留給子孫的東西，就是說，藝術有保守的，或守舊的趨勢。

第四特色是因社會生產能率加大，開始有生產物之貯蓄，特

別是指導者的貯蓄爲多，所以，在藝術方面，就萌芽了漸離實用價值，趨于代表指導者的權威之建築，這就有了封建社會的心理之憧憬。

最終，文化傳佈說，在宗法社會仍沒有露出一絲兒頭角；且除祖先崇拜及自然現象之精靈的崇拜外，純粹的觀念生活者幷不很多：這因爲，一則此時的交換關係仍限于所謂「中國」者之一部，幷沒有輸外來藝術思想同技巧的機會；再則，生產貯蓄幷不如何普及，帝王世官自須忙于民生問題之管理，多數民衆又不得不忙于各種生產，也沒有終年空想的可能。

第四章　初期封建社會

第一節　何謂初期封建社會

封建社會的經濟基礎是土地分歸多數諸侯所有；其組織形式有三層：最高組織者是和平的天子，最下層自然是黎民百姓，介乎兩者之間，則有此種社會之中堅分子的諸侯。諸侯，以封建社會的原意去解釋，就是許多平列的軍事首領，其性質與古之帝王或酋長完全不同。

在中國，許多差不多平列的諸侯，互以軍事勢力吞弱併小以征服其臣民攘奪其土地者，實在在春秋戰國時代最為明顯；若在春秋戰國以前，卽我們所指定之西元前千一百二十至七百七十年間，雖然也有封疆賜土的諸侯，雖然也有諸侯間互相攘奪的事實，究竟還不甚烈，這是我們所以在封建社會之前冠以「初期」的原因之一。

林文錚先生謂：「吾國古代之天子，不過是諸侯之領袖，其權威遠不如後世之帝王，對諸侯仍須恩威并濟，而尤重乎以德服

人，」這正是初期封建社會很好的說明，因此時之諸侯，尙有以威以恩以德服之可能也，這是我們所以謂此時爲「初期」封建社會的原因之二。

中國在商紂以前，雖天子也有以天下爲家的意味，到底仍不脫爲所謂種族共同社會，天子雖有時也位置若干諸侯，這些諸侯間互相吞併的現象尙少；到紂囚西伯，西伯臣閎夭之徒設法救出其主，紂于是賜以斧鉞使專征討，且史記有「西伯出而獻洛西之地」之語，已可見有諸侯私其封土之兆，幷萌強吞弱大併小之端；此後一則有虞芮爭畔之事，再則有文王伐犬戎伐蜜須伐耆伐邘伐崇侯虎之舉。在在可爲諸侯以軍事優勢侵佔土地之明證。

我們之所謂三綱五常的倫理觀念，分明是宗法社會血族關係之遺物，而成于周之三禮，三禮，孔子說是「監于（夏商）二代，」則可知其確爲二代之後的習慣的保存：這種在封建社會而保存宗法社會的社會心理，亦是本題命名原因之一。

第二節　初期封建社會的物質生活

周官職方，詳載此時代的生產所宜，加以禹貢中各生產物，可知此時生產總額如何，茲將職方所載，表列如下：——

揚州，其利金錫竹箭，其畜宜鳥獸，其穀宜稻；

荊州，其利丹銀齒革，其畜宜鳥獸，其穀宜稻；

豫州，其利林漆絲枲，其畜宜六擾，其穀宜五種；

青州，其利蒲魚，其畜宜雞狗，其穀宜稻麥；

兗州，其利蒲魚，其畜宜六擾，其穀宜四種；

雍州，其利玉石，其畜宜牛馬，其穀宜黍稷；

幽州，其利魚鹽，其畜宜四擾，其穀宜三種；

冀州，其利松柏，其畜宜牛羊，其穀宜黍稷；

并州，其利布帛，其畜宜五擾，其穀宜五種。

所謂六擾，卽牛馬羊豕犬雞六種；五種，卽稻黍稷麥菽五種（周禮鄭注）。

前論商代六工時見有草工，周禮說明其工作曰：「草人掌土化之法，以物地相其宜而爲之種；凡糞種：騂剛用牛（牛糞也，下同），赤緹用羊，墳壤用麋，渴澤用鹿，鹹瀉用貆，勃壤用狐，埴壚用豕，彊㯺用蕡，輕爂用犬」。這是說明，在這個時代，在農業生產技術方面，有了利用肥料的一個進步。

考工載，攻木之工七，攻金之工六，攻皮之工五，設色之工五，刮摩之工五，搏埴之工二。

攻木之工七：輪人爲輪蓋，輿人爲車輿，弓人爲六弓，廬人五兵之柄，匠人爲宮室城郭溝洫，車人爲舟及耒，梓人爲飲器射侯筍虡！

攻金之工六：築氏爲削，冶氏爲戈戟殺矢，鳧氏爲鐘，㮚氏爲量，段氏爲鎛，桃氏爲劍；

攻皮之工五；函氏爲甲，鮑氏治皮，韗人爲鼓，韋氏及裘氏

（原文闕疑，度爲治革治皮毛之工）；

設色之工五：畫氏爲畫，繪氏爲繪畫，鍾氏染鳥羽，筐氏（原文闕疑，度爲竹器之裝飾工），慌氏湅絲；

刮摩之工五：玉人治圭璋璧琮，楖人彫人（原文闕疑，度爲鑲鉗及鏤刻之工），矢氏爲矢，磬氏爲磬；

摶埴之工二：陶人治瓦甑，旊人治簋。

這又是說明，這時在手工業生產方面，又有了這樣複雜的分工及專門的技術。

周有司市之官，掌交易市場之治教政刑；有肆長之官，監督交易物品之美惡；有賈師之官，訂定市物價格：這就更可以說明，在這個時代的交換關係，又有了如何的進步。

但交換範圍，仍未見有遠出中國以外者。

第三節　一般的社會文化

語言文字　初期封建社會是由天子封其同姓及有功王家之臣屬爲各地諸侯的一個封建社會，此種被封各地之居民，在未屬一諸侯統治以前，既未必是一個部落，日常習慣及生產方法也未必相同；但既同隸于一個諸侯管理之下，則習慣與生產方法必須統一：這一分一合的場合，新的習慣同新的生產方法當然增加或變化不少；語言文字，勢必有大量的增加同變化。

今日之所謂五經，久爲中國人視爲中國文化之典謨，然除春

秋而外，易禮詩書均爲孔子就前世所存書物加以刪削訂正者，便可爲初期封建社會語言文字發達之明證。易，是就古人取自然現象移爲人事現象的原跡，推敲出來的；禮，是就古人已成習慣，著爲文字者；詩，是初期封建社會及後期封建社會純粹的文藝作品；書，則除一部分爲初期宗法社會到後期宗法社會的歷史記事外，餘亦爲本時期之歷史：五經文字組織之精密，自不能不歸功于孔子之文學天才，但從此，亦多少可看出初期封建社會語言文字之大體的形式。

語言文字稍微脫離實用的功能，而成爲大體是純文藝的作品，最初都是詩的形式，如西洋之荷馬各史詩是。但從觚深簡拙之文字，一變而爲通于詠調的詩的形式，這就是詩經在初期封建社會的大意義。

一般科學　關于數學，見于考工記者，有輪輻三十以象日月，蓋弓二十八以象星，弓人爲弓，天子之弓合九而成規，諸侯之弓合七而成規，大夫之弓合五而成規等之割圓弧矢之術；關于測準，見于考工記者，有栗氏爲鬴，深尺內方尺，而圜其外，其實一鬴，其臀一寸，其實一豆，其耳三寸，其實一升，重一鈞等之量衡方法；家語：「孔子觀于太廟，有欹器焉……中則平，滿則覆，」是當時已知力學之簡單原理；音學五音較早，變徵變宮實發明于周初：這都足見此時一般科學較前爲進步。

宗教及哲理信仰與道德　易經演變到周初，就成爲卜著之

書，要以古人以自然現象記出之符號，附以陰陽消長之理，察其變化，以卜人事之吉凶，這就成爲此時之形而上學；禮記是想以古人之習慣，附以當時的封建幷宗法的思想、規定人類應守之規範者。

至于祖先崇拜之原始的圖騰心理，到此時，因生產關係複雜，增了許多環節；一，對于天之信仰不減；二，周禮春官，要在仲春之晝擊鼓詠詩以迎寒暑之神；三，禮郊特牲及祭義都有築壇設場以祭日月之規定；四，星辰，風雨均擬爲神；五，祭地見于春官大司樂；六，祭山川見于春官小宗伯；七，靈魂信仰，初見于尙書金縢，蓋深信祖先死後其靈魂仍在，且一如生人之生活機能，要吃要用則有供物，有義信則以璧以珪爲質，更相信他人可以代死者死以爲死者贖。

第四節　初期封建社會的藝術

建築　　豫州之林木及枲，冀州之松柏，都足爲建築大小木作之用；爲宮室城郭溝洫之匠人，陶人爲瓦，都是建築專工：則此時建築發展可以想見。

關于城郭，史記有成王使召公營洛邑之明文。

關于宮室溝洫，散見尙書禮記各處：書洛誥：「則禋于文王」，孫星衍云：「考官注云：大廟，后稷廟；二宮，祖考廟，考廟也」，是洛邑有后稷廟及文王廟武王廟也；禮大傳：「明堂

者，凡九宮，一室而有四戶八牖，以茅蓋屋，上圓下方，所以明諸侯尊卑也；外水名辟雍：總三十六戶，七十二牖」；書顧命，言明堂兩翼室名左右路寢，有東西序及西南西北兩夾室，有臺門白靈臺，有左右門側之堂曰塾，有九階（南面三階，餘各二階），以應門爲正門；禮又云：「天子七廟，諸侯五廟，大夫三廟，適士二廟，官師一廟」：可見此時建築宮室之種類複雜。

關于建築裝飾，禮記對柱子的色彩說：「天子丹，諸侯黝堊，大夫蒼，士黈」，徐邈云：「黝，黑柱也；堊，白壁也；蓋地與柱宜黑，牆宜白也」；書梓材：「惟其塗丹雘」，又：「塗塈」，是在牆面屋頂施色施泥者；淮南子：「文王作玉門，言以玉飾門也」；且有于明堂四牖繪堯舜桀紂及周公輔成王之像爲壁飾者。

關于建築材料，大戴之說如果不錯，則屋頂部分以茅以泥；牆面自然以土石爲重；棟梁楹柱當爲木材；門窗以木而有金玉之飾。

關于建築心理，我們可分作幾點看。封建社會是有臣屬與君主關係的階級社會，這種心理見于建築，就有了廟數多少及楹柱色彩之不同的，嚴格的區；若以天子以下廟數遞減之例推之，官師只有一廟，黎庶當然無廟，是廟不特爲祖先崇拜之代表物，且爲封建階級性質之表現物矣；天子之宮室城郭朝廟，不惟數目最多，而裝飾尤爲富麗，這就因爲，封建社會時代，生產貯蓄豐

署，天子所得更多，乃必然的意識到利用建築以示王權的優越這一點。

彫刻　六工中，木工屬于彫刻，金工屬于鑄造彫鏤，刮摩亦應屬于彫刻，摶埴屬于塑造；職方各物，揚州之金錫，荊州之銀齒，雍州之玉石，冀州之松柏，都是適于彫刻的材料。

周之禮器有：鼎，有蓋之鼎曰鍘，俎，木質之豆，瓦質之豆曰登，尊卣彝，爵，勺，觚，觶，祼器之瓚，罍，洗及盟時用品之珠槃，玉敦；樂器有：金質之鐘，十六小鐘編為上下列之編鐘，玉質之磬，同上編法之編磬，土質之塤，絲弦木身之琴，瑟，木質之止，柷，籥，敔，匏質之笙，竽，竹質之管，篪，箫，箎；兵器有：兕甲，犀甲，戈，殳，戟，酋矛，夷矛，王弓，弧弓，夾弓，庾弓，唐弓，大弓，夾弩，庾弩，唐弩，大弩，枉矢，絜矢，殺矢，鍭矢，矰矢，茀矢，恆矢，痺矢：種類較前代多至若干倍，不可謂不多。

種類既如是之多，若一一說明其技巧，不惟古物存于今者不多，即甚完備，亦將不勝其煩，今僅就金石陶木四類，各舉例說明之。

周器金屬之最著者為鼎，鐘，尊彝。瑞典人西倫所著中國古代藝術史(Histoire des Arts anciens de La Chine: Par Osvald Siren，現任瑞典首都大學教授，及國立斯托科爾密 Stockholm 博物院院長，所著中國藝術史均用英法出版，此書則法文版也。)，有犧

尊一事，形式完全爲牛之立狀，毛化爲雲樣細文以爲全身裝飾之線刻；金石索收文王鼎一，方形，四足，兩耳，周圍有十六齒，鼎蓋形爲饕餮形，四面有四大獸面及四小龍形，各以極細之迴旋文爲地，足形象雛，上端爲鼻，下端爲尾，共高一尺七寸餘，銘曰「魯公作文王尊彝」，博古錄云「此魯周公爲文王作祭器也」；金石索收齊侯鎛鐘，橢圓形而截其兩端，全身六分之四爲三段，形很小的卷曲鳥形四十餘，地無細文，周圍有齒，上面除紐以外，均平圓形爲飛伏鳴嘯之鳥形，極生動富贍，銘文四百九十餘字在內，乃周室贈給太望子孫之紀念物。

周之玉器，原有圭璧璋琮之類甚多，其大者爲玉敦及各種石刻。金石索收追敦一，似爲金器。哆口，方座，圓足，兩耳爲龍形，卷尾張口豎角，口沿及足均爲雲形文，服部則爲龍鳳文，間以細小之迴旋線，座亦然，高一尺四寸餘，銘五十九字，意爲戰爭有功者之紀念物品，西倫所收玉器亦多，文路亦爲雲氣夔鳳及龍虎之形；岐陽石鼓爲後世最稱道不置者，前在清宮，近當在北平故宮博物院，此鼓，中國治金石書法者類能道之，不贅述。

周代陶器，西倫書收數事，多以花葉狀粗線爲裝，不和周陶如此耶，抑後人僞造？按：罍爲陶器，面罍之爲字，即古代雷字重叠文，設有此器可見，其裝飾當爲雲文可知。

豆本木質，陶則爲登。西倫收一豆，四耳爲雛形，全體爲雲漾花文，當亦周初之器。

從以上幾個例子，我們可以知道，各器取形，大體仍爲自然物之模擬，而花文飾物，所謂龍鳳夔雉雲氣種種，多半引用舊法而加以較工之技巧者：即在花文方面，亦可見有宗法社會之保守性，以祭器爲供祀祖先之物爲尤甚。

彫刻心理，不出三類：一，爲祖先崇拜之心理者如祭器；二，爲表示戰鬥能力，即能爲某王某侯某公奪城壤土者，如禮器及兵器；三，留給子孫，使記取祖先奪城壤土者，如石刻及私鑄各器。

繪畫　初期封建社會之繪畫工具，不見有若何進步。筆史曾有「虞舜造筆，以漆書于方簡」之說，然既以漆書，筆非毛筆可知；方簡，周初有用布帛之說，故有「濕絲」之句，然漆書于布帛，不靈便的程度并沒有減少；周禮有設色之工五種，且定四方上下爲青赤白黑玄黄六色，除漆爲黑色外，餘五色當仍用五色土，亦應仍舊：由此可知，即使周初對于繪畫技巧及繪畫用途極有發展，工具之不便，當爲此種發展之阻力不少。

初期封建社會時代之繪畫作品，此刻當然一些也看不到，但不妨從各種書物中，摘述一些當時繪畫情形。

周甚注意于國子之六書，其象形一法，當給繪畫以若干便利；周禮地官有建邦土地圖之職；春官掌九旗，畫日月龍虎熊鳳鳥隼龜蛇之形；門畫虎，屏畫斧；書顧命「敷重豐蓆畫純」，鄉射記「凡畫者丹質」，喪大記畫諸荒註「皆爲畫雲氣彫玉者」；

以及明堂四牖之圖：都應當歸納到此時繪畫情形方面。

繪畫作家，只在穆天子傳中見為周君書荚之封膜，為齊王畫九重臺之敬君，畫忖留像之公輸班，答齊王問之某氏，但均未見得實有其人；至于畫論，答齊王問之某氏謂：「畫犬馬實難，畫鬼魅則易」，然亦為藉題發揮之辭，實莫須有，日人大村西崖遽推為論畫之嚆矢，未免太早！

餘論　關于初期封建社會的藝術我們知道的雖不多，但我們已可看出一點藝術心理的特點，那是教化化的心理。就是說，這時代的藝術之心理的趨勢，是封建主利用藝術為維持封建的階級社會的組織的心理。至于何以致此，則惟有封建主是土地私有者這一點說明。

第五章　後期封建社會

第一節　後期封建社會要義

後期封建社會的要義，是要指明在這個時代的社會組織，一方面因共主之威權幾等于零，各霸一方的諸侯之威權益形鞏，形成一羣軍事領袖及土地領主之對立的形式；一方面因諸侯間互相戰爭，乘機而起之暴發戶固然不少，因國亡家敗而流爲平民者亦多，使社會心理漸有個人主義的傾向。

胡適之中國哲學史大綱，謂春秋戰國時代，諸侯互相侵略，滅國破家者多，乃指爲「封建制度的種種社會階級，都漸漸的銷滅了」，殊屬未是：諸侯互相侵略，只是封建領主的軍事性之發揮，越侵略得凶，越使封建的性質顯明；諸侯滅國破家，并不是一經戰爭便悉數破滅，只是戰爭使得強者益強益大，弱者才被破滅；而且破滅者，決不會完全死掉，只是退而在野，使社會上平空多加了精神上在那裏反抗，形式上在被壓迫的所謂最初的士大夫階級而已：這是說，胡先生所舉事實，正是證明春秋戰國時代

之封建的性質愈加鞏固而已。

井田制，一向被中國人指爲封建制度的一種重要條件，實在，且不用說井田制是否存在尙成問題，卽使果曾實現，頂多也不出中央直轄的區域以內；再退一步，假使完全承認井田制曾普遍實現，則公田而外，大家尙須歸田于公，則與原始社會大衆沒有土地私有觀念一模一樣，更無二個以上之封建領主可尋。

在前章，曾說及文王獻洛西之地，因那時諸侯必已自認原爲天子封疆之土地爲私有，故有「獻」之一字。蓋該時之諸侯，雖實際自成爲封建領主，究不敢公然蔑視其共主；周初已有萊莒奪齊都，徐偃王爭淮域之事實，其後則愈演愈烈，甚至諸侯爭國奪城而共王不敢不加以獎勵者，共主之權威乃蕩然無存，非極明顯的封建社會而何？

第二節　後期封建社會之物質生活

爾雅一書，傳爲成于周公而經孔子訂定者，其所詁釋，大抵多春秋時物名，或本古名而春秋時代沿用者，其釋九州之美如下：——

東方之美者有醫無閭之珣玗琪焉；

東南之美者有會稽之竹箭焉；

南方之美者有梁山之犀象焉；

西南之美者有華山之金石焉；

西方之美者有霍山之多珠玉焉；

西北之美者有崑崙虛之璆琳琅玕焉；

北方之美者有幽都之筋骨焉；

東北之美者有岸山之文皮焉；

中有岱岳，五穀魚鹽生焉。

更以通志草木鳥獸昆蟲略，離騷草木疏，爾雅翼，爾雅正義，毛詩品物圖攷各書爲據，可以找到後期封建社會許多東西，茲擇其與藝術有關者，記于下：——

草類有：麻葛瓠藍芷草茹蘆茅菅葭薦竹勤藻荇；

木類有：松柏檜樅榛楸椵梓桑梧桐楓樞柞漆杉櫟橡章檀卮枸杞木蘭楊柳杞桂槐栲楮幷閭梨杜柿棣。

是時不特在上之諸侯因吞併而得大量之土地，即在下之百姓，亦有廣大土地，蓄使奴隸者：小雅大東：「小東大東，杼柚其空。糾糾葛屨，可以履霜。佻佻公子，行彼周行。既往既來，使我心傷。」魏風葛屨：「糾糾葛屨，可以履霜。摻摻女手，可以縫裳。要之襋之，好人服之；好人提提，宛然左辟，佩其象揥。維是褊心，是以爲刺」。

其攻擊當時富豪搾取情形者，如魏風伐檀：「坎坎伐檀兮，寘之河之干兮，河水清且漣猗；不稼不穡，胡取禾三百廛兮。不狩不獵，胡瞻爾庭有懸貆兮 彼君子兮，不素餐兮！」

從上列許多例子，可以知道在後期封建社會時代，雖然生產

技術及生產工具不能無相當進步，對于自然界的知識又非常豐富，但就適足以使經濟的階級形式趨于強調。

第三節　後期封建社會的一般文化

我們知道，春秋戰國時代，是中國許多學術發明羣起的時代，如孔老楊墨莊荀孟子諸人，都成爲後世學者的偶像。爲什麼呢？爲什末這數百年間就會產生這末多思想家呢？

胡適之研究中國哲學史，分這時的思想爲五派，即：覺時派，厭世派，樂天安命派，縱慾自恣派及憤世派是。

這五派思想家之產生，胡先生歸咎在三百年中長期的戰爭；爲什末要戰爭呢？胡先生沒有告訴我們，只得由我們自己去想。

不消說，諸侯戰爭的目標是爭城奪地拉民衆：爲什麼爭城呢？是因爲當時大部分財產力都集中于城市，且因城市易于貯存財產；爲什麼奪地呢？是因爲當時財力來源仍是農村經濟，沒有財產的來源財力也不會集中；爲什麼拉民衆呢？因爲民衆是生產工具，沒有民衆土地根本沒有用！

歸根結蒂，這時代的戰爭原因，不過是在曉得土地的用處，因此發生對于土地的用處的欲望。這欲望又何由發生呢？我們又歸結到因生產關係之複雜引起人類關係的複雜，更因人類關係的複雜引起人們更多的欲望這一點。

結論下來，胡先生所不會告訴我們的那原因，我們可以找出

來那是土地私有發生所引起的搾取的欲望了。

後期封建社會之思想家雖多，但出發點既都爲戰爭太多，思想的中心也就都歸結到如何使戰爭不發生之一點上。這實在有兩個原因：客觀地的，各封建領主各欲得一個使自己富強于其他各國的方法，所以有以此種方法自薦者，都可得爲卿相；主觀地的，各思想各看到弭亂方法之一方面，但不必是各封建領主所欲得之方法。

祖先崇拜及靈物崇拜的心理，到此時成爲什麼形式呢？我們看，墨家是把這種歸之于天，老莊是歸之于道，孔孟是歸之于良心，申韓是歸之于法律的效力，楊朱是歸之于宿命論：天道良心法命是什麼東西呢？這都是不可捉摸的一種形而上的東西！這東西的另一面，便是抽象的靈物崇拜！

第四節　後期封建社會的藝術

建築　自共主權威衰落以後，諸侯因爭霸而稱王稱公者甚多，自爵位最低之男爵至公至王，其間經過好幾個階級，每自進一爵，勢必略改其宗廟宮室使與地位相稱；諸侯王公中，如魯隱公之養老，燕昭王之事師，每有舉動，輒張大其事，另爲新宮新臺；因爲爭霸，對于戰敗國之城郭宮室，常有燒毀之例，如魯莊公之毀人城，燕昭王之燒人宮，既燒既毀，勢必再築再造；且因故置城者亦在在有之；諸侯王如是，卿大夫亦莫不然，蓋此時卿

大夫原多擁兵自重，且有食客至千人之多者，况權勢所至，時有弑君之嗣或瓜分其國土者，則對于宗廟居處，必多土木之工程；卿大夫下之士庶人，既在經濟方面有成爲暴發戶之可能，家室祠廟之建築，當亦在多方經營之中：這都可證明後期封建社會之建築，必較初期封建社會多得很多。

中國建築，從後世建築物觀察，再證以古人對前此各時代的建築之考察，知道就是在後期封建社會時代，也不會跳出「向平面發展」的圈子：卽建築物之發展方向不在空間之崇高，而在平面的擴張；建築物之容積不向上求，而向前後左右設法是。例如，設以土室爲中心築，向四周發展者，有向北之水室，向南之火室，向東之木室，向西之金室，從不曾見有在土室以上爲什末室者；且室之外有若干路，路各以若干門通于圍牆以外，這是在尙書描寫武王死日可以看出的。

現在，我試就各種載籍所記，由外向內，由下向上，談談後期封建社會之建築的大體及其裝飾：一，舖首，外門上之環鈕，風俗通：「昔公輸班之水，見蠡　曰，現汝形；蠡適出頭，班卽以足圖畫之，蠡引閉其戶，終不得開；遂施之于門戶，云人閉藏如是，固周密矣」；又云：「門飾金謂之鋪，鋪謂之鏂」，注：「音歐，今俗謂之浮漚釘也」；演繁露云：「門上之鈕環也」：這是以前所沒有的。二，路，見于尙書，玆不贅。三，階，前章曾說及之。四，屋甃有磚，見于金石索所收豐宮磚。

五，牆色，前章言之頗詳。六，屛風，卽扆畫是。七，壁畫，亦見前章。八。承塵，見前章，九，牆門窗門及塗色之柱子，前章言之較詳。十，柱頭枓栱，禮記：「管仲山節藻棁，君子以爲濫矣」，節卽柱頭斗栱，當時已有彫爲山形者。十一，梁上短柱，同上，棁卽梁上短柱，管仲繪水藻形。十二，屋簷之椽，左傳：「魯莊公丹楹刻桷，御州諫曰，侈，惡之大者也」，桷卽椽，當時已有刻以花文者。十三，翬飛式屋角，詩小雅斯干；「如跂斯翼，如矢斯棘，如鳥斯革，如翬斯飛」，疏：「言檐阿之勢，似鳥飛也」。十四，搏風，禮喪記：「降自西北榮」，註：「榮，屋翼也」，卽正脊而下，通翬飛式角之邊脊。十五，屋上有瓦，史記：「秦軍鼓譟勒兵，武安屋瓦盡震」。

以上第一及第十至第十五，所舉外門舖首，柱頭斗栱，棁，椽，翬飛式，搏風，屋瓦，以及第四之牆磚，都可說是後期封建社會之特別的進步。

影刻　關于周初之彫刻材料及技巧，前章所已言者，在後期封建社會當未免全數泯滅；自以東周以還，諸侯擅行僭越名分的非常之多，爭城的自然要奪得被征服者的一切禮器祭器，稱王稱公的也要自行鑄造鐘鼎之屬，如宋之與魯，彼此間也要互相以彫鑄物品私相贈送饋遺，所用既多，鑄造亦必較昔爲繁，這是可想而知的：茲仍如前章之例，就金石索及瑞典人西倫中國古代藝術史所見，舉例說明一二。

西倫收有一鐘，銘文十四字，中有十二字與積古款識所橅者非常相似，餘二字或當積古款識橅時爲銹所掩，故與經西人洗滌後所見者略有不同。鐘爲鎛鐘形式，服部花文分五級，龍文顚倒者兩級，柱形突起者三級，銘在中央縱立，下沿有陰文雲形線刻，旁似有細文不甚分明。

此書另收尊爵角卣多種，形式多與周初類似，唯彫刻裝飾，較周初爲多簡括古拙之手法，或亦彼時時勢多變，不免倉卒爲之之所致？即中國考古家，亦謂商品非釐鑲坋則多刻鏤細膩，周初少鑲坋之風，而刻畫多繁縟細巧，此後則簡單多：與此意頗相合。

關于石刻，金石索所收不多，一爲孔子所書吳季子扎墓碑，一爲秦詛楚文：前者共十字，云爲大歷十四年重刻，結體似小篆，而古致尚存；後者文長三百四十八字，云是秦惠王所作，而稱其篆法爲「淳古似鐘鼎」。

西倫收此時之玉器殘件數十種，其中多爲夔鳳蟠龍之文。

貨幣之類，金石索所收甚多：齊貨爲刀形，裝飾素樸，銘文簡古有變化，均爲陽文；莒刀較僵直，銘文更簡單有趣，金石志謂爲燕伐莒後所製。

繪畫　本期也同前幾個時代一樣，關于繪畫的作品自無可見，即載籍中關于繪之言論記事，亦未必直可認爲可靠；但各書既言之鑿鑿，事實又不能說完全沒有影響，今就顯明者錄存數條

如下：——

韓非子：「客有爲周君畫莢者，三年而成。周君觀之，與髹莢同狀，周君大怒。畫莢者曰：築十版之牆，鑿八尺之牖，而以日始出時加之其上而觀。周君爲之，望見其狀，畫成龍蛇禽獸車馬萬物之狀畢具，周君大悅」。這種繪畫，不要說不會有，實在也不能有，因爲沒有這樣小巧的繪畫工具的原故。

圖畫見聞志：「舊稱周穆王八駿，日馳三萬里。晉武帝所得古本，乃穆王時畫黃素上爲之，腐敗昏潰而骨氣宛在，逸狀奇形，亦龍之類也。」按周穆王在西元前一千年頃，宋武帝在西元後四百年頃，時間相差一千四百年，原本卽爲絲質，是否可見尙成問題；然畫馬，則頗與中國古代不受外來技巧以前之繪畫題材相合耳。

水經注：「舊有忖留神像。此神嘗與魯班（卽公輸班）語，班令其神出，忖留曰：我貌獰醜，君善圖物，客在，我不能。班于是拱手而言曰：出首見我。忖留乃出。班于是以脚畫地。忖留覺之，便還，沒入水。故置其像于水上，唯背以上立于水上。」此說頗與魯班見蠡作鋪首相符，且多有神話成分，不知究有幾分可靠。

說苑：「齊王起九重臺，召敬君圖之。敬君久不得歸，思其妻，乃畫妻對之。王因知其妻之美，與錢百萬，納之」。如此說可靠，是在後期封建社會時代，中國繪畫已有肖像畫，且能使人

知其模特兒之美醜如何，何以至漢代始有神仙故事之石刻，且面目大致相同？

莊子：「宋元君將圖畫，衆史皆至，受揖而立，舐筆和墨，在外者半。有一史後至，儃儃然不趨，受揖不立，因之舍公；使人視之，則解衣槃礴。君曰：可矣，是眞畫者」。這幾乎是給我們努力描寫了當時畫家之性格。

韓非子又有關于齊君問畫一段，前已言之，不再述。

餘論　　關于本時代繪畫記事之不可盡信，尚有一主要原因，即依照以上所引，似與當時社會心理全無關係者：建築彫刻尚可窺見社會心之影響，繪畫何能獨異？

第六章　第一過渡社會

第一節　解　題

這個時期，本可名之爲初期個人主義的社會，因此時代之經濟的特色，是商業資本第一個在中國社會史上露頭的時期。

林文錚先生曾有過這樣的意見，他說：中國數千年來，儒家之宗法觀念實爲大多數人所信仰，故表現于社會方面者則爲家族制度之束縛；自秦漢至清末，與其謂爲個人主義時代，毋寧謂爲家族主義時代爲合適。

這自然是一個很重要的意見。但我們仍不能即以家族主義爲本時期之定名者，有以下幾種理：第一，中國歷史不特自秦漢以後始有家族制度，帝堯帝舜時即已發現，如以此爲中國社會史立論基礎，則四千年來將無甚階段好分，第二，商業資本在此時雖無十分之十的勢力，亦絕非前數個社會所可比，此種經濟上之大變動，我們不便忽略；第三，秦始皇之好神仙決非爲社會人類求福祈壽，這種態度影響于社會及藝術者不少，且的確自秦爲始而

流傳于後世，這也是非要留意不可的。

資本主義是個人主義的經濟的基礎，然在這個時候，雖然商業資本主義第一次在中國經濟史上發現，却又并非這時代的經濟基礎之全部，這就是我們命名此時代爲「第一過渡期社會期」的理由；意思是說因爲在這個時代發現了商業資本而且發現了個人主義的傾向，雖然它們的力量不能完全使這個時代獨立，却對後世有絕大影響能使後來的社會大大變質，所以才如此命名的。

但我們須得記住，這「第一過渡期」是從封建社會過渡到混合社會的性，同「第二過渡期」之由混合社會過渡到社會主義社會者有絕大的區別。

商業資本既有力量使此時代與前個社會分開，而又大大地影響了後之來者，爲什末不能同歐洲產業革命以前一樣，毅然把中國生產方向移到工商業發展到極高度的地步呢？這兒有幾個原因，是限制中國商業資本不能儘量發展的機括：一，因爲中國的生產對象到底是在農村，所以歷代都支持著重農輕商的政策；二，宗法觀念在儒家發展以後愈益深種于社會心理，這種心理反對一切新奇的發明，因此，中國很不容易從手工業移到機器工業，沒有工業爲後盾的商業是不能突飛猛進的；三，貨幣經濟是商業發達的利器，中國在秦漢時代還是自然經濟與貨幣經濟并行的。

這就使商業資本主義剛剛有發展的可能的時候，已經遭遇到

各種挫折；商業資本主義不得不被壓下去的時候，嬴秦因以統一中國，等到前者一經摧殘，嬴秦亦隨之滅亡，我們的這個時代，亦不得不在剛剛使中國社會變質到一半的時候完了，使這個時代乃僅成爲「第一過渡時期」。

第二節　第一過渡期社會的物質生活

第一過渡期的物質生活有四個特點，卽：私有財產制度之完成，貨幣經濟猛飛突起，都市集中與大規模的商業行動，以及交換關係之國際的發展是。

漢書食貨志引李悝之言曰；「秦孝公用商君，壞井田，開阡陌，急耕戰之賞，雖非古道，猶以務本之故，傾鄰國而雄諸侯；然王制遂滅，僭差無度：庶人之富者累鉅萬，而貧者食糟糠」：又引董仲舒之言曰：「用商鞅之法，改帝王之制，除井田，民得賣買，富者田連阡陌，貧者無立錐之地」：這都足見秦國土地私有制度之顯明。但這還是秦孝公的時候，至始皇當有更大的進步，則土地私有制度必較前尤爲普遍。

在春秋，單子曾有勸周景王不要鑄大錢的話，說：「民患輕，則爲之作重幣以行之，于是乎有母權子而行；若不堪重，則多作輕而行之，亦不廢重，于是乎有母子權而行」；那時孟子周遊各國，國君往往有贈送五十至百鎰者：已可見貨幣經濟之較爲流行。到秦始皇以後，則不但鹽鐵之利要靠貨幣作交換工具，甚

至官俸也都以貨幣當之；因爲貨幣的應用如此普遍，所以貨幣之種類，亦有以黃金爲上幣，銅錢爲下幣之區別。

都市之功能，在封建時代則有兩種：一則用爲收納農民租稅的處所，再則用爲鎮壓農民的反動行爲。陶希聖曰：「春秋戰國有許多地方築城，在資本主義的時期，築城是爲保護市場的」：這種心理，在秦始皇把天下富商大賈聚之咸陽一城的事，是表現得很明白的。

實在，在這個時候，不但商業資本的力量逼得秦國不能不採用重商輕農的政策，商業資本的勢力也同樣可以左右政治，例如呂不韋之以商人相秦，陶朱公之以商人而運動楚國大赦，都可看出秦始皇前後商業資本之不弱于後世之金融資本。

以上幾個原因，乃逼出這樣的結果，即：自秦始皇以後，帝王就把享用物質分配的眼光放了開來，從本國到了外國，就引起了所謂國際的貿易；但在秦始皇前後，這種事情是開始，所以非常小規模的，不是國際間的直接貿易，而是商人自動幹出來的玩藝兒。

這些方面，我們看出一個共同的原則，那就是交換關係的進步。交換中心在市場，而市場則是產生個人主義的同價值的，那種極抽象的靈物崇拜的地方。這是因爲，市場是純粹以你的物品或金錢，賣買我的物品或金錢的地方；這里只看到你的或我的，這種關係：于是，原始社會共同生產共同分配的關係旣完全被掩

沒不見，就只留下你我個人的關係○同樣，一定的價格可以取得一定的物品的這情形，使人們相信一定的東西就有一定的價值的，那抽象的觀念○

不管是私人的或國家的，交換行動既伸展到國外，則不特主要目的的物質交換方面是其結果，文化交換也是結果之一：這就是說，文化傳佈的事實，在此時才在中國藝術史上有了最初的影響○

第三節　一般的社會文化

談到第一過渡期的社會文化，我們就不能忘記秦始皇焚書坑儒這件大事○爲什麼秦始皇要毅然決然出此一舉呢？我們不要以爲這是不近人情的事情，他有他的理由○

胡適之論中國古代哲學之中絕，以爲原因并不在于焚書坑儒，却在于「消極一方面，受了懷疑主義的打擊，受了狹義功用主義的摧殘，又受了一尊主義的壓制；積極一方面，又受了這幾十年最時髦的方式宗教的同化」○這好像指示出來，焚書坑儒的理由就是這種「打擊」，「摧殘」，「壓制」同「同化」的總結果似的○

胡先生是專對「中國古代哲學」立論，我們要注意的却是：一，根究什麼是焚書坑儒的最初的理由；二，焚書坑儒之後，中國社會思想的傾向如何這兩點○

那麽，胡先生所指出的四個派別如果眞是焚書坑儒的出發點，則那四個派別者，爲什末成爲如此呢？我們以爲，懷疑派之產生是因爲所在時代的理論（宗法爲經封建爲緯的）與事實（個人爲經封建爲緯的）的矛盾；狹義功用派之產生是因爲認識時間（後期封建社會已過去，社會的經濟關係已改變）的差別；一尊派之產生是因爲較前更進一步的，認準進化的必然性（實質上是個人的主義，却被認爲是法令的抽象權威）；至于方士宗教之產生，則純是以個人主義爲中心的。何以有「理論與事實的矛盾」，何以有「時間的差別」之類呢？又何以解釋「進化的必然性」在彼時是個人主義的，何以解釋以個人主義爲中心的方士宗教呢？

理論是已成的，是根據以前的經濟關係鑄造的；事實是現在的，是根據現在的經濟關係變化的：以已成之衣，縛之變化之身，誰都要懷疑。古者以宗法觀念可以使人就範，今則非就時事利害下手不可，不能拘于空泛之理論。在財產爲少數土地主或資本主所私有的時，非一面以法保護其私有財產之發展一面以令限制土地主或資本間的鬥爭不可。至于現世長生及享樂，則原爲私私有財產發達以後之人類的自然欲望傾向，任何理論不得而阻之。

這樣，我們不妨說，經濟的必然性是焚書坑儒的「最初的理由」。

史記李斯列傳同秦始皇本紀，記李斯之奏，是因為「語皆道古以害今」；始皇自言，則是「收天下書不中用者，盡去之」。這就很夠注解以上的意思了。

李斯的意思是要為社會打破舊時代的理論的傳統與迷信，用開明專制的方法，看清時勢利弊，發為嚴格的法令，把社會搬到一個新的并進步的路線上；而在秦始皇，則極端發揮了個人主義的現世享樂同長生不死的趣致：這就是，第一過渡期社會思想的傾向的代表。

可惜這種經濟關係沒有來得及給我們一個十足的表示！

第四節　藝　術

建築　史記：「始皇初即位，穿治酈山。及并天下，天下徒送詣七十餘萬人，穿三泉，上銅而致椁，宮觀百官奇器珍怪，徙臧滿之。令匠作機弩矢，有所穿進者，輒射之。以水銀為百川江河大海，機相灌輸，上具天文，下具地理。以人魚膏為燭，度不滅者久之……樹草木以象山」。顏師古曰：「三重之泉，言至水也。臧，才浪反，言冢內作宮觀及百官位次，奇器珍怪，徙滿冢中」。裴駰引皇覽曰：「墳高五十餘丈，周迴五里餘」。

殉葬在秦穆公時即有，但陵墓建築之宏大，則自秦始皇始；且此種陵墓，乃為始皇初即位時即開始建築的，是此種宏大工程意識，在第一過渡期之開始即已發生也

阿房宮是後世批評秦始皇侈于建築的鵠的，三輔黃圖述其制曰：「規恢三百餘里，離宮別觀彌山跨谷，輦道相屬；閣道通驪山八十餘里，表南山之巔以爲闕，終樊州以爲池；作阿房前殿，東西五十步，南北五十丈，上可坐萬人，下可見建五丈旂；以木蘭爲梁，以磁石爲門，周馳爲複道，渡渭屬之咸陽」。

每個離宮別館如何呢？三輔黃圖史及記秦始皇本紀，都說每破一國，便把它們的宮室模樣取來，照樣作之咸陽北阪上；在秦始皇手裏先後曾滅韓趙燕魏代越齊荊等數國，則所謂離宮別觀者，當如其數，其建築形式當亦各有不同。

三輔黃圖又曰；「橫橋南渡以法牽牛。橋廣六丈，南北二百八十步，六十八間，八百五十柱，二百十二梁，橋之南北堤繳之石柱」。

史記記秦代宮室總數曰：「關中計宮三百，關外四百餘」。

此外，秦代毀城營城的事例很多，長城則是專爲防胡用者。

三輔黃圖廟記云：「長安，市有九，各方二百六十六步：六市在道西，三市在道東，北四里爲一市；致九州之人，在突門，夾橫橋大道：市樓皆重屋」。

此地，我們看到秦時建築之三特色：第一 瑞典人西倫書曾收有周文王陵墓，建築很簡單，自秦始皇才有高至五百尺周圍萬八千餘尺的陵墓建築：第二，規模三百餘里的大宮室，雖桀紂不是過；第三，市場建築古未之前見，至秦已發達爲此！

這三種特殊的建築物，那建築的心理如何呢？

陵墓，自然是靈魂崇拜的表現，但一定要自己親自看著把陵墓建築好，且又如此規模宏大，防備緊嚴，這就把古人以祖先的靈魂爲崇拜之標目者，過渡到以安慰自己的靈魂，帶有長壽永生那樣個人享樂的傾向的地方了！

宮殿的建築心理，我們曾說明是表示帝王之權威的東西，秦始皇不特以一己之設計爲宏大之宮殿建築，并且要把各個由自己的威力所戰敗的國家的宮室爲此種建築之一部分，就彷彿說，秦始皇是有著統一全人類的威力似的：這可說是哲學方面之一尊主義 姊妹產物。

至于市場建築，那正是重商的意識之顯露。

彫刻　　三輔黃圖：「收天下兵聚之咸陽，鑄以爲鐘鐻，高三丈；鐘，小者皆五千石也」。又：「銷鋒鏑以爲金人十二，以弱天下之人；立于宮門，坐高三丈，銘其後曰：皇帝二十六年初兼天下，改諸侯爲郡縣，一法律，同度量，大人來見臨洮，其大五丈，足跡六尺：銘爲李斯撰，蒙恬書」。又據三輔黃圖說，此種鑄造品後爲董卓擊碎。按鐘鐻之類，在秦以前是用爲量具的，因有沒離開實用的價值，體制亦不如何偉大；設三輔黃圖之說可信，三丈高之大鐘，實五千石的小鐘，已經不能作量具之用，而成爲純粹的并偉大的鑄造藝術品了！金人十二立于宮門，分明是作爲宮室裝飾用的；坐高三丈已見于三輔皇圖，人高如何，只

銘文說「其大五丈」便知：如此高大的人物鑄造，自然自成爲純粹藝術品，且爲秦以前所未有；由此亦可見中國彫刻藝術至第一過渡期社會有如何之進步。

關于秦時金器，金石索與西倫書均有所見。金索有秦錢兩種，刻文半兩，已改小篆，形式與清代制錢相同；中國古代藝術史收周秦時鏡八種，然周不聞有鏡，約是秦物，有一鏡周爲龍形，中銘曰：大樂貴富千秋萬歲宜酒食，銘意絕非秦以前所能有。

印璽刻紐，治中國金石學者均知始自秦始皇。石索有秦鋼四種，集古印格序謂爲李斯刻：其紐，刻半透彫龍形者二，同上鳥形者二。

秦代刻石之多，爲古所未有，事實見于史記。石索收六種，重要者當爲：泰山石刻殘石，瑯邪臺石刻，之罘石刻及繹山碑。

關于秦代陶器，只看秦代建築之多且巨，便可想像其磚瓦之應必廣。金石索收秦瓦十餘事，中一種爲鳥蟲書法，一種中間是綱目文，一種中作飛鴻形，一種中如太極兩儀八卦形，餘無甚彫飾：文字皆爲小篆，且爲多爲吉祥語，或銘以宮名。

從以上所舉關于第一過渡期社會的彫刻，我們可以得到幾個注意點；以前關于彫刻之技巧，雖然亦甚發達，但總有各自的限制，自秦統一天下，不但把社會文化之其他部門統一，且亦把彫刻技巧統一起來，蓋秦既每克一國便奪取他們的器用，則制作器

用之技巧，亦同時滙聚于秦之一處；以前關彫刻作品，雖有禮器一類爲宗法心理所成，餘則或用于度量，或用于音樂，還是工藝藝術性質，到秦代，如大鐘及金人，則　從普通工藝品獨立，成爲純粹的彫刻藝術了：至于秦代之彫刻心理，如金人大鐘及刻石印璽，則顯然是利用了來，作爲「一尊主義」之工具者，藝術用爲統一社會思想的效能，至是大顯。

繪畫　　第一過渡期的繪畫用具，一看書法可以由大篆改爲小篆更改爲隸書，便知道如現代所用之綿紙毛筆還不見得齊全；其色彩，史記說：「衣服旄旌節旗皆上黑」，又說：「更名民曰黔首」，可知那時色彩是以黑爲歸的。

秦時繪畫成品，後世從來沒有看見。但據拾遺記說，在秦始皇卽位之第二年，有騫霄國人烈裔到中國來，能于方寸中列土成五嶽四瀆之形，且能口含丹墨，噴到牆上成鬼怪奇物的形狀。但是，此種是否卽可名爲繪畫呢，則還很成問題。

史記記秦始皇酈山陵墓說：「上具天文，下具地理」，地理，或卽以水銀或成的山川江海，天文呢？或者就是，在墓頂上所畫的銀河星宿；後來漢入關中的時候，史家記蕭何獨收其圖籍，此種圖之內容，是否有近于繪畫的作品，也還成問題。

至于秦代宮室，中國治藝術史者亦常有如此的推測；秦代宮室既如此宏高偉大，且于磚瓦及門旁均有裝飾，其牆壁如何？想必也有許多繪畫爲之點綴！

可惜，此時繪畫作品竟無可見！

在述說第一過渡期社會繪畫藝術終了，我們要提出一個重要的問題，那就是文化傳佈在中國藝術史上的開始這件事。此層，我們在本章第二節上約說過，現在，我們就要對它作一番簡短的檢討。

按騫霄國，蓋即西域之一國名，今川滇雲貴之地；秦居中國之西陲，則與該處各國交通，是很可能的事。且不論烈裔所作，是否即爲繪畫，但此種噴色成畫的方法，至少是發生于西域了的。西域諸國的文化，是從什末地方發生了來的？考古學家謂爲與印度文化很有關係的，而印度之文化，則間接受影響于希臘，希臘則受影響于羅馬。這樣一來，在秦時，中國藝術至少也受了這個系統不少的影響了。

第七章　初期混合社會

第一節　初期混合社會論

就一般的社會思想做中心，把中國數千年歷史分爲段落的，在最近，是戴季陶先生。在他的「孫文主義之哲學的基礎」上說：「大家都曉得，自漢以來，孔子的思想完全是統一中國的基本勢力；自歐洲文化輸入中國以來，中國的思想界，起了一個很大的變化」。在漢以前，中國的社會思想以何者爲中心，戴先生沒有說，但已足證明他不相信那時便以孔子的思想爲中心，而自成一個段落；漢以後到歐化到中國以前，是不是以孔子的思想爲社會思想的中心，戴先生又證明說：「絕對尊孔，事實上就是老子愚民政策最巧妙的手段」，意思說，在這個段落，「狡猾的帝王」對孔子思想是陽奉陰違；自歐化入中國以後，中國社會思想就又成一段落。

假定我們承認這種說法，相信自漢以來的中國社會思想部分的地爲孔子的思想所支配，我們就要問：「孔子的思想是什末

呢」？戴先生又說這可以叫作「社會連帶責任主義」。他所舉的連帶表是：

一　個人對家，家對個人；個人對國，國對個人；個人對世界，世界對個人。

二　家對國，國對家；家對世界，世界對家。

三　國對世界，世界對國。

這其中，個人問題，我們拿到講老子思想在這時期的影響時再說；世界問題，在這個時代並不如何明了，所謂國對世界世界對國云云，只可在空想中捉摸，沒有事實可供例證；所餘，則只有家同國的關係。

家是什未呢？家是血族關係之維繫的方法，就「宗法」的表現；國是什未呢？國是這許多家同那許多家，這個部落同那個部落，這個區域同那個區域，因所屬不同而互相區別的，即「封建」的產物。

我們既承認這時期是孔子思想支配的時代，就該承認，在初期混合社會，至少是有「宗法」同「封建」的兩種性質存在著的社會。

老子思想的影響如何呢？戴先生說「于是全國國民，無智愚賢不肖，都在四個趨向的當中：一個是離世獨立的虛無主義，一個是權謀術數的縱橫主義，一個是迷信運命鬼神的宿命主義，一是燒鍊采補的縱慾主義。這四個主義不是淵源于老子的個人主

義，便是以老子的個人主義爲依歸」。

這就證明，在初期混合社會，除部分地的保存「宗法」同「封建」兩種性質外，大部分，却是以個人主義支持著的，一個混合時代。

戴說而外，我們就別的方面試一注意，也可找出，在這個時代，的確保存有宗法的，封建的同個人主義的社會思想。我們知道，漢高祖所代表的什麼階級呢？他本來是農村跑出來的一個英雄，在他得天下以後便對他的父母誇示他所得的土地比他的弟弟多，可知當時對于土地霸佔有怎樣的熱情；自漢而後，土地私有制度已成爲不可移易的情勢，後來雖有竭力想恢復公田制的，不但收不到成效，反引起更激烈的土地購買同土地霸佔；有大量土地的土地主：雖有種種不同的名字，奠基在剝削農奴以爲生活的一點，總是沒甚區別的；且各朝代也不斷有以茅土或采邑分封功臣或子弟者：這都是封建社會的遺志。

其次，在各帝王起兵謀叛其當時的帝王時，大家都喜歡找出十代或八代的祖宗，擇其爲帝王諸侯名臣者，自稱是其後裔，以號召當時有革命思想的民衆，且往往以此成功：既爲帝王以後，則又大大地把乃祖乃宗追封一下，并置專門正帝王家系的官吏；後世乃有附會到幾千百代的所謂家譜系譜：這又都是宗法社會的寶貝。

復次，自漢以後，被稱爲有名的帝王，都是好大喜功的英

雄，專以開土闢疆爲能事。這種事業，一部分是土地掠奪的虛榮所使，大部分却在于多得四方奇珍玩好；等武功成就以後，則大行交通以爲物品之交換，大開市場以爲國內之交易；此外，許多朝代都有國有的買賣同國家的糴糶同借貸；這也足證明是商業資本主義，及此主義副產物的個人主義之發達。

由上之各點，我們可以說，戴先生對于這段歷史的批評是對的，也就是說，謂這個時期爲「初期混合社會」是對的。

第二節　初期混合社會的物質生活

前節說到漢高祖出身農村，是代表在秦代商資政治壓迫之下的農民的，所以即位以後，一面側重農桑，一面大封諸侯，漢文帝更將此種政策發揮盡致；此後各朝代，亦莫不以農村經濟爲主，不過在富足的時候就少抽一點稅，貧乏的時候就多抽一點稅而已。

在農民方面，往往因統治者時常想出許多花樣剝削其生產物，便不能不想盡方法使勞動效率增高，于是，農村生產技術也接着有了不少的發明，如漢之「火耕水耨」，魏之利用水力等方法都是。

中國的手工工業發生很早，這是我們所知道的；然機器工業，則終初期混合社會一千三百多年不曾有。這或者是受宗法的保守思想所限制，所以在各朝代差不多都有對于奇巧淫技的禁

令；然也從此點，可以看出新出的手工工業及用具，必也時有所發明，否則何必三令五申地注意于此？

大家都知道中國是一個重農輕商的國家。這在初期混合社會較爲頗多確實性，但亦不能說是絕對的確實，因許多朝代都沒有司市之類的專官，有時也弄弄鹽鐵糴糶的國有商業；且魏以「立市通貿」爲財貨流通之計，晉元帝曾署嶺外酋帥以收其利，宋武帝「以東境去歲不稔而詔廣商貨」，在在都有提倡商業的例子。

由上述各點，我們可以抽出四個要點，作爲初期混合社會物質生活情形的結束：一，個人經濟同私有財產制度再無若何限制，你爲你我爲我的人類關係十分顯著，在農村則剝削者與被剝削者完全分立，手工業者則各以其專門技術保守祕密，在市場則商品價值超越一切。

二，農民因須交納租稅，不得不將其生產物視爲商品之一，手工業者亦然，使全社會成爲各小商品生產者同各小商品交換者的社會，因此，各個生產或交換機關，就都不能不成爲非常小規模的，各自獨立的東西，乃致只有分離的技巧，沒有更大的體系。

三，工具及勞動生產物，完全成爲私有。

四，因爲商品性超越一切，大家都爲生產豐富及競爭勝利故，不得不嘔盡心血以求技術與工具之進步，于是在宗法并封建的守舊心理之下，也有進步心理之萌芽；然終限于宗法的師承相

授受，不能立刻成爲全社會體系的大進步。

第三節　一般的社會思想

在本論第五章，我們談到春秋戰國的學術思想之發達，說是因爲當時戰爭太多，社會分化較繁，因以發生如許的觀念生活者；在本論第六章，我們又談到秦代因商業資本發達，個人主義倡盛，而有道教之祖的方士之流；這兩種東西進化到初期混合時代，因爲社會的表面是尊重宗法幷封建社會理論之祖的孔子，社會的裏面爲個人主義之祖的老莊思想，就使前者成爲製造儒家理論的士大夫階級，後者成爲製玄論妙術的道教信徒，但一致都是唯心論者，精氣信仰者。

士大夫階級的經濟的立脚點，我們知道，有些是由王公世臣諸貴族的地位被封建的戰爭擠了下來的，有些本身卽商賫地主或高利貸者出身，他們的生活費都離不了對小生產者的搾取，而用不到親身參加生產。因爲如此，他們旣有優餘時間去作精神勞動以討探各種學識，去講名節論身分，或去輕名節尙曠達，更有機會進而爲官吏，退而爲縉紳名流或高人逸士；同時，旣與道教信徒同爲個人主義者之流，就不能不大受其影響。

道家同士大夫階級，可以說是初期混合社會一般思想的生產者。

但是，這兩種人旣然都是不事生產的怪物，我們就可以說，

他們絕不會受當一切生產工具生產技術同分配方法的影響嗎？這是絕對不可能的。第一，他們本身就是參加當時的生產分配者的一員；第二，在他們思索著如何支配如搾取下層階級的時候，他們脫離不掉當面于實際生產；第三，卽使他們并不思索這些，而當他們探討別種形而上的學術的時候，也不能不應用由勞動技術所得的各種新的知識。

其次，這時代的下層階級，也決不像前幾個時代一樣，不大有普通的常識。這是因爲，從封建社會以後，社會分化旣複雜，則有知識的王公貴人，卿大夫士，以及昔之爲大地主大商賈者，亦必有多數淪落爲下層階者之羣；同時，卽使并非此種破落戶，世代爲小手工業者或貧農佃農自耕者，旣與同羣之有知識者相交往，亦有得知識的可能性；且此時經濟關係複雜，從對剝削者的應付及市場競上，亦可得到多量知識。

關于這個時代的一般的社會思想，我們沒有一一加以敘述之必要，茲僅舉關于語言文字及宗教與哲理的信仰的進步情爲例，說一個大概；此中尤應注意于道教之進化狀態，因其關于此後之藝術者尤大也。

語言文字　　中國的語言文字之最有勢力者爲五經四書與諸子百家之說。這種思維形式實不限于一二部門，那是非常常識地的東西；而它們之所由產生，我們知道，太半是在春秋戰國時代，一面當面著封建社會，一面想念著宗法理論而活動了的。

在第一過渡期社會，因爲個人主義的社會條件太多，不能不對這些東西有一度之破壞；但到漢朝，在起初，則以農民的封建同宗法的社會條件突然加多，就又不能不致全力爲經史百家學說之追求；然而不久，商業資本之類的個人主義社會條件露出頭角，而以語言文字爲個人消遣的文章辭賦詩歌，乃因以興起。

至于晉魏六朝，不特文章辭賦以及經史之學較漢爲著，又因佛教帶來的梵語關係，反切及音韻之學亦應時發生，把口頭上的語言作爲專門的學問；且以書法及書寫用具發明得較爲完備，更把手頭上的語言之裝飾的意味，作爲研究的對象了。

隋及唐，承魏晉之餘續，經史方面雖仍注意于舊說的詁解，而趨向稍異；文章詩辭之發達，成爲中國古代文學史上極盛的時期。

宋時學士大夫吸收佛教同道教的思維方法，發而爲極盛一時的性理之學，也是中國玄學史上有數的時代；文章辭賦與唐代無大差，書法不弱于唐，而近代形式的小說戲劇，亦于此時發生。

唐李商隱詩：「或謔張飛胡，或笑鄧艾吃」，宋蘇軾志林：「塗巷小兒薄劣，其家所厭苦，輒與錢，令聚坐聽說古話」，宋孟元老東京夢華錄幷已指出說古話的專人。這些說古話的，他們自然未必全是平民，大約都是被分化爲平民之羣的貴族的後裔，但這也可以證明當時語言文字之部分地的普遍化。

宗教及哲理的信仰　宗教，實在是在宗法及封建社會的條

件下產生的，這在以前各章曾屢屢說及。秦以後，社會上既照樣保存著宗法及封建社會的特質，則宗教樣式的哲理定然延存。然而中國，從來沒有一個強調到絕無其他雜質的封建社會獨立存在，多半還保守其他相反的社會條件，所以也從來沒有像歐洲一樣，有偉大統一的宗教。

中國宗教意識，最初出現，是以祖先崇拜及自然崇拜爲的之圖騰的形式；進而爲天地山川江河星宿之靈物崇拜；再進而爲統治者之神道設教用以濟道德與法律之窮困者，如洪範示誡，春秋之志災異。

諸如此類的宗教意識，原已兼容并包地保存在中國人的心頭；到了漢朝，佛教來中國，并帶來了新的組織概念的方法，那就立刻被引爲線索，把這些久已保存在心頭的，各種奇怪的宗教意識，一氣組織起來，成爲眞眞是中國的宗教的「道教」。

道教所收之鬼神，實爲原始社會以來，所祭的天地寒暑日月星辰風雨社稷山川五祀蜡厲儺酺之類；亦實爲原始社會以來，崇奉祖先追招靈魂夢兆卜筮天道陰陽五行及仙藥長壽之類：前一類是古代統制者的信仰，後一類是古代被統制者的信仰。

秦始皇惡死，方士爲求不死之藥；秦民厭亂，方士爲設免病之符咒；漢代陰陽五行星象之說盛，讖緯之學因以產生；春秋志災異，漢之學者乃以天人感應之說爲之註釋。不管何時何代，農民總是相信奇蹟的，因爲他的生命是農產品，而農物收獲操之于

風雨，風雨既非人力可致，故遇旱潦則求天祭神，遇豐稔則感天謝神。

凡此種種，以及祈生，咒死，醫病，驅鬼，化凶成吉，一切上下貧富爲雅爲俗，舉凡日常生活所必需之各種法術，莫不是道教中之一部門。以其所收入者特別複雜，故能得中國人更普遍的信仰也。然其一貫的原則，乃不脫爲對現實社會的一種宿命論的，個人享樂主義的，一種逃世的方策。

佛教，在印度自然是一種眞正的宗教；但一到中國，除部分的地爲道教所吸收，部分的地組織了僧衆，大部分則已被士大夫者流用爲解釋天人相應同性理之學的工具了。

總之，從漢至元初，中國社會是一個宗法封建與個人主義互相消長而大抵不失爲平等地位的社會，社會的組織條件既如此其複雜，社會文化也有同樣的程度，是很難以極簡短的篇幅說明的。

第四節　初期混合社會的建築藝術

總論　中國一向沒有記載建築的專書，有之，亦只說到建築制度，不能給我們以建築方法上的說明。直至宋明清三代，始有營造法式之類的，談方法的書物。所以，在這個時期，大部分材料，還不能不以談制度者爲綱，各處散在的攝影寫照或實在建築物爲目，綜合的地，了解其建築藝術之大概而已。

日人伊籐清造論中國建築，引所謂伊東博士之分類法，于宗教建築中列入壇廟寺塔道觀風水塔文廟書院各種淫祠及清眞寺，于非宗教建築中則列入城堡宮殿樓閣住家商店劇場會館衙門牌樓門闕碑碣及橋等諸種建築物，陵墓亦歸宗教類內。

若依本論論點，則城堡宮殿衙門文廟書院樓閣等，偏于表現封建的意識者爲一組；陵墓壇廟門闕碑碣，偏于表現宗法意識者爲一組；道觀寺塔風水塔清眞寺及各種淫祠，偏于表現宗法幷個人主義意識者爲一組；餘則表現個人主義者多，另爲一組。此依建築心理及建築效果兩者，而爲混合的分類法。若純依動機，則此類建築十九是個人主義地的。

大約因爲中國的生產活動一向是在地皮表面發展的原故，在建築方面：一則材料是以泥土木材及陶土爲範圍；二則建築技術純向土地表面，作輻射狀的發展，沒有向上把握空間的技巧；三則一切建築部位及方向，幷建築之裝飾，多注意于風水時令：這都是中國建築有關于農業生產的處所。同西洋建築藝術注意柱頭門楣之程度相當者，則中國人歌詠建築，未有不觸及枓栱者，亦是一件很有趣的事。

不用說，此後論列中國的建築藝術，因頗有實物可攷，自較以前爲確實詳盡；然亦不便一一觸及各種詳細的部門，限于篇幅也。至于敘述方法，當擇一時代最主要的建築物爲代表；或一時代有兩種以上之建築幷駕齊驅者，當擇兩類中最特出或最新見者

爲例以施說明。如漢之建築主要者爲城堡宮殿及陵墓，今則但以宮殿爲例，餘者附之；魏晉以來，城堡宮殿陵墓而外，寺塔爲新見，故舉後者爲例，餘則連帶談及而已。

漢之宮殿及陵墓　　中國文學家史學家，談到秦始皇便大罵其阿房宮，以爲勞民傷財亡國敗家者的鑒誡；實則漢代的宮殿陵墓，超出秦之阿房宮者不知凡幾，此輩道學家倒很少談到。

漢代宮殿，伊籐清造曾舉長樂未央建章甘泉四宮說明，我們不妨單以未央宮爲例，大略談談。

史記記高祖時代的宮室，謂在五年九月起工者爲長樂宮，其勝況散見三輔黃圖及玉海關中記等處，但不聞這位長樂皇帝有何話說；未央宮作于高祖八年，却云：「蕭丞相營作未央宮，立東闕，北闕，前殿，武庫，太倉，高祖還，見宮闕壯甚，怒謂蕭何曰：天下匈匈苦戰數歲，成敗未可知，是何治宮室過度也？蕭何曰：天下方未定，故可遂就宮室；且夫，天子以四海爲家，非壯麗無以重威，且無令後世有以加也，高祖乃悅」。這一條，可以知道：此宮是蕭何的計劃；其雄偉壯麗蓋大勝于長樂宮；其建築意識，則爲表示天子之威權。

劉歆西京雜記：「未央宮周迴二十二里九十五步五尺，街道周迴七十里；臺殿四十三，其三十二在外，其十一在後宮；池十三，山六，池一山一亦在後宮；門闥凡九十五」。殿閣名目見于西京雜記三輔黃圖三輔決錄漢宮闕記漢宮殿疏及漢武故事者，

有：前殿，宣室殿，溫室殿，淸涼殿，宣明殿，廣明殿，昆德殿，玉堂殿，麒麟殿，金華殿，承明殿，掖庭宮，椒房殿，昭陽殿，飛翔殿，增成殿，合歡殿，蘭林殿，披香殿，鳳凰殿，鴛鴦殿，安處殿，常寧殿，茝若殿，椒風殿，發越殿，蕙草殿，高門殿，非常殿，年長殿，延年殿，四車殿，武臺殿，鈎戈殿，壽成殿，萬歲殿，水延殿，壽安殿，平就殿，宣德殿，通光殿，曲臺殿，由虎殿及神明殿等殿；有增盤，宣室及天祿等閣；有織，凌，暴各室；有桑烏，玉，畫等堂；有甲觀及鈎盾等處。

此種建築之實際的形式如何，惜無遺物可考。然亦可意測一二：中國建築之平面圖的配置，千篇一律是對稱式；王國維所著之明堂宮寢通考，由殷墟書契諸銘文推測所得，及三禮圖的宮寢制，以及近代宮殿廟宇之所宗，都是明證。有前，于是有後；有左，于是有右；殿與殿對，堂與堂對，室與室對，亦可想像。闕，卽外門之兩門垛；觀，卽闕上或門上可以觀之門樓；是宮殿之外必有圍繞之的露牆。

史記：「高祖大朝諸侯羣臣，置酒未央前殿」。前殿既爲朝見諸侯羣臣之所，則猶古之明堂，是前殿必爲全宮主殿，地位當在王國維所謂「四屋中含一室」之中央地位。若然，則前殿爲輻射式平面圖之中心，其前爲一組，其後爲一組：前組以前殿爲半輪輻之中心，三十一殿堂輻湊，而以五山，十二池，點綴中庭及東闕露牆以內；後組亦以一殿爲半輪輻之中心，十一宮殿輻湊，

再以一山，一池，點綴後庭及北闕露牆以內。

中國建築中，殿同堂的界說只在規模之大小，大則爲殿，小則爲堂，宮卽室，室卽宮，一物而二名者也；臺同榭，都是先積土成方臺形，然後建築其上者；閣，臺榭之下層不以土而以木者。

未央宮的地上建築形式，雖無直接材料可考，却有間接的材料不少：如武梁祠石闕及石刻上之建築形式，四川渠縣沈府君神道之大體形式：都可爲了解此時建築形式之參攷材料。且中國建築，宋前曾無研究之專家，技巧之保存全在師承相傳，故營造法式作者曾有自來相傳之語，況且同爲漢初之物，相距又不甚遠者乎？

樓。「商人爲四阿重屋」，爲中國建築有樓之始；阿房宮主要部分是坐容一萬人之樓；武梁祠石刻，穆王朝西王母故事，描寫在一樓上：未央宮既有如許宏大的規模，其中亦必有樓。

鴟尾。鴟尾卽主脊兩端所飾之龍頭形物，此物之應用在漢武帝的時候，但在武梁祠石刻，樓及庖廚之屋脊兩端，已有半如意形之裝飾物：在未央宮各屋脊兩端，必有類乎此的東西。

翬飛式屋角。翬飛式屋角見于詩經，武梁祠石刻，遍尋不見此種意味，意或當時刻石器具不甚方便，故略于此耳，不然，則既用于後期封建社會矣，此時萬難卽已消滅。

廊廡。廊廡在武梁祠石刻上不甚分明，瑞典人西倫所收登封

嵩山漢石闕一，則刻有廓廡之形甚顯然：未央宮在阿房宮以後，阿房之廓廡設置，萬不能置之度外。

科栱。枓栱爲中國建築極端注意之一物，上述各種石刻，都有得刻出，未央宮當非例外。

棟 椽，柱，闌干，瓦，門及堦。三輔黃圖：「以木蘭爲棼橑，文杏爲梁柱，金鋪，玉戶，華榱，璧璫，彫楹，玉碣，重軒，鏤檻，青瑣，丹墀，左碱右平 ， 黃金爲壁帶 ，間以和民珍玉，風至，其聲玲瓏然也」。

室內裝飾。三輔黃圖：「清涼殿，夏居之則清涼也，亦曰「延淸室」。漢書曰：淸室則中夏含霜，卽此也。董偃常臥延淸之室，以畫石爲床，文如錦紫（按卽有褐色文之大理石）；琉璃帳；以紫玉爲盤文如屈龍，皆用雜寶飾之；侍者于外扇偃，偃曰；玉石豈須扇而後涼耶？又以玉晶（按卽水晶）爲盤，貯水于膝前，玉晶與冰相潔」。

關于描寫秦代宮殿建築者我們見過杜牧的「阿房宮賦」，然所謂賦者，多半都故意誇張的東西，十之八九不是事實。漢代建築，我們是從較有眞確性質的圖書上找到的，雖不能說完全眞確，比較總是可靠得多了。卽就以上攷查所得，同以前各時代的建築相比較，進步的程度，眞不可以道里計。且無論建築材料方面如文杏爲樑柱木蘭爲棼橑者爲前代所不及 ， 其建築技術同形式，裝飾的富贍陸麗，亦絕非前代所能夢想。

漢代陵墓，西倫于建築類中收武帝大將霍去病一墓，云在今咸陽西北。墓前留一碑，幷有石馬石牛之屬。

帝陵規模，自然較此種陵墓大得多；且秦代而後，皇帝建築陵墓多在卽位之初，甚有用費祗當全國貢賦三分之一者。衞宏漢舊儀補：「天子卽位　明年，將作大將營陵地。用地七頃，方中用地一頃，深十三丈，堂壇高三丈，墳高十二丈。武帝陵二十丈，明中高一丈七尺，四周二丈，內梓棺黃楊題湊……已營陵，餘地爲西園后陵，餘地爲婕好，以次賜親功臣」；三輔黃圖：「高園于陵上作之，旣有正寢以象生平，正殿，路寢也；又立便殿于側寢，以象休息閑宴之處也」；又據日人足立氏調查，漢陵多三門或四門之址：其平面圖，大約以七百方里爲全陵地盤，周以露牆，牆闢四門；正門到墳前爲神道，道旁列石人石馬之類；神道盡處爲正殿，正殿兩側爲便殿；正殿再進爲堂，堂後卽墳；墳與堂之中間爲纜壙時所用之碑；而以妃嬪婕好與親功臣之墳，則分列正墳之左右及後方。

衞宏所謂方中，卽地面以下之墳坎；明中，卽地面以上之墳室；墳之外表，自周成王以來，均用方錐截頂式。

日人足立氏之所謂門，卽武梁祠石闕之類，古名闕，今名門耳。武梁祠石闕已如近代之牌樓，嵩山之漢石闕尤逼肖；但不以柱而以牆架之，且上部亦不連，惟兩側廡式，當與牌樓無異也。至陵上宮殿之建築，當與當時宮殿無異，蓋直以陵墓爲幽冥生活

之居處矣。

漢代建築，除帝室之宮殿陵墓外，三輔决錄記有郭祥起大宅事，三輔黃圖則記有袁廣漢之私園情形，說：此園東西四里南北五里，有曲折流注的人工製造的河，有十餘丈高的人工製造的山，奇花異木怪禽野獸不計其數。

此外，有一事須注意者，則佛教既于漢明帝正式來到中國，其建築的技巧，顯著者如寺塔，是否已有影響于中國之建築是。查寺院，在漢明帝建白馬寺時已有其名，然是否卽依照印度的形式建造者，則完全不可考。白馬寺壁有「千乘萬騎繞塔三帀圖」，武梁石刻于穆王朝西王母之樓旁有塔形，考古家謂漢之明器亦有木塔；但實際見于建築者，魏晉以前不能知道。

中國建築之一般的心理　中國固有建築的一般的技巧，所給與我們的第一個感覺，是穩固安定的意味：在平面圖方面，每一個屋基都是平行四邊形的；全體屋基之組成，則以許多平行四邊形對稱的地輻湊于一個中心；而每個屋基與別個屋基間所成之空白，亦爲同等比例的平行四邊形；卽全體組織之最外的輪廓，亦以正方形或平行四邊形爲依歸，很少有所變化：這種平面圖，因全體都以直線組成，且直線以內的面積，也從來沒有跑出平行四邊形以外，這先就給了我們一種平坦穩定的感覺。在地上建築方面：四堵牆所作成的立方體，垂直線無論如何不如每邊平行線之長，使這立方體成爲扁平的形式；屋頂部分是有些變化

了，然大體地的看，左右前後，仍爲二等邊三角形：這就雖使我們稍稍有生動之感，到底還以安定之感爲多。

中國建築之最有變化者不在大體而在各種細部：屋之主脊本爲水平線，但于兩端各加以鴟尾之類的裝飾，使全線的效力完全改變，成爲兩端向上的月形線；由主脊下垂之四脊，因舉折關係本爲漫月形，再加下端之獸頭等裝飾，亦成爲月形線；至于翬飛式之屋角，則月形飛起，發揮月形之性質尤顯。

枓栱，原爲中國建築家視爲精彩存寄的部分，則曲折牽連，使簷以下牆以上，成爲玲瓏剔透的形式。

記得有一本中國人寫的小說叫「夢裏的微笑」，這種又靜穆又喜悅的情緒，我覺得很可以拿來批平中國建築之各種細部的技巧。

爲什末呢？爲什末中國的建築要取這樣的形式呢？

我以爲，第一在于中國所賴以生存，所從以工作的這中國的地理關係：我們說過，一切社會意識都生于生產經驗，中國最初生活地帶的黃河流域，是很少隔絕地平線的一個大平原，中國民族旣天天同這個一望無際的大平原接觸，必然下意識的地，先有這種地平線所給與的無限安定的觀感；中國民族一直發榮滋長到五千年之久，從來沒有離開向地面求生活的農村生產，這就使我們感到地面之很少變動的安定觀念 ， 此在八卦之以直線表現思想，而坤卦之意義是屬于靜的，就更容易明白。

第二，關于各種細部之裝飾者，在于人類關係之不同科：中國民族也同其他活的人類一樣，雖然他們的根本思想不能不為經濟關係所決定，然而細部地的，因爲各時代的人類關係之不同，隨卽生出各種感情上的變化，這與建築裝飾之細部很有關係，故脊之月形線，翬飛式之彎曲程度，各時代有各時代特異的形式：然而大體地，則因此種裝飾都是道教思想的產物，其數量之繁簡，亦大有關係于個人主義之盛衰也。

第三，枓栱之複雜衆多，一向沒有論及其建築心理之何據者，我以爲，這或許可以看作君主與民衆關係之惟一的象徵：土地人民爲政治之權威所寄，在中國政治思想方面發現最早，而民衆之多寡是國之強弱的觀瞻所繫，在春秋戰國時代表現得尤爲強調；屋蓋以下之扁平立方體，很有領土的意味，而屋蓋則很可象徵君權，而使君權能在領土上安全穩固者，誠有賴于衆多枓栱之扶持；太過安定沉悶的中國建築物，必有此作法活潑佻躂的枓栱爲之襯托，才見得有生動活跳之趣，亦猶帝王必有衆多喜悅穎慧的民衆，然後可以自慰無異。

第四，中國建築之所以沒想到向空中發展，不在于氣候及材料之關係，而在于缺乏此種經濟的條件：比較起來，在現代，江南多築樓房，北方多平屋，于是有人說，因爲南方氣候不如北方之多風，且南方氣候較暖故地氣較濕；又有人說，因爲中國很少向空發展的材料，所以沒有向空中發展的建築：事實上雖不能說

全無關係，然證之以塔的建築，第一是南北都有，第二是材料幾乎與中國固有建築完全相同，這又何解呢？我以爲，這完全是因爲在塔的建築技巧未入中國以前，中國因沒有使我們發生向空中求生活的意識的經濟條件，到秦漢兩代的時候，商業資本及高利貸的金融資本提起我們個人獨立向上的意識，于是才自動地去尋找佛教，因以帶來了這種向空中發展的建築技巧同建築心理，是比較說得通的。

以上，是就中國建築之一般的性質而說的。中國的建築技巧所表現的意識，大概出不了這個範圍。

若但就有漢一朝之建築心理而論，則左右是個人主義的意識佔著主位的。何以呢？未央宮之壯麗的建築，從蕭丞相對高祖之間，所謂「天子以天下爲家」者，自然可以看得明明白白；關于陵墓，在前章論秦始皇穿酈山的時候已經說及，漢帝陵墓是一樣辦法；此時有一特別現象，則土地主之私園，亦大大地壯麗富贍起來，這就證明，當時曾有多少以建築爲個人享樂的思想之存在了！但是，我們能說這時的建築，除個人主義以外，就沒有其他成分嗎？蕭何說，因爲天下尚未定所以就宮室以示天子的權威，天下之所以未定者尚有與高祖爭衡的人在，是示威的對象不只民衆而意別有在于當時事實上之諸侯也，如此則封建的意識猶爲未央宮的建築意識之一部分；陵墓，自然是在位帝王豫爲死後享樂之所，但部分的地，也想到後世子孫的祭祀罷？這又非宗法的心

理而何？

魏晉六朝的建築　　寺塔在中國建築史上的地位，在東漢以後始覺重要，此後影響于中國建築藝術者不少，故特首先論列之于此。

中國自西元六十七年漢明帝在洛陽建築白馬寺以後，至魏文帝始開中國人爲僧之禁，西域僧人來中國建立寺院者漸多，中國人亦名僧輩出，寺之著者爲吳王孫權爲康僧會在建業所立之建初寺。

塔之建築，見于載籍者，則始于晉，時有鎮將謝尙，于武昌昌樂寺建東塔，戴若思建西塔。

塔，在印度，大約同中國之陵墓相當，乃是佛家圓寂之後，保存舍利之紀念物；此物漸次演化，就成爲同中國之淫祠一樣的東西，一則用以表示佛法之莊嚴，一則亦以爲祭祀之所：總其意義，不過功德之類，用以希圖超昇靈魂者，亦抽象靈物崇拜之表現物耳。

中國建築，自城郭宮殿陵墓一變而至于此，雖形式相差甚遠，意識上，則不過減少一點封建社會的意識而已，其宗法的及個人主義的意識，不但沒有若何減少，反而表現得更強調。

塔之最初形式爲印度式，此式在耶蘇降生以前，則于有如中國現代墳墓之土饅頭形的墳墓頂部，再加一個帶有法輪的圓錐形之層疊物以爲標識：此種形式傳入西藏，則將土饅頭形之高度增

加，而將其直徑減小，成為西藏式；此種形式傳入滿洲，則依照西藏式，將土饅頭形之高度更增加，直徑更減小，使上下兩直徑幾乎相等，這就成為滿洲式；印度最初形式傳入健陀羅，則將土饅頭形變為砲彈式，而于腰際加以兩重圍帶，即後世所謂健陀羅式。

中國最初之塔，蓋與健陀羅式相彷彿。

寺塔之見于貞觀畫史者，寺，有晉之三寺，宋之一寺，齊之一寺，魏之二寺，梁之十四寺，北齊北周各一寺，陳六寺，均有畫壁；塔，則有白馬寺寶臺靈嘉塔等塔之樣本。

此時塔之形式，有種種不同：在東魏興和三年造像碑北面之塔樣拓本，則土饅頭下部成為長方體，上部成為砲彈式，最上之圓錐形層疊物加高，很像第二時代之滿洲式；在燉煌千佛巖第一百二十九窟之北魏壁畫，則土饅頭下部有仰覆蓮花一周，上部頂端之直徑加大，已為第二時代之西藏式；在河南登封嵩岳寺之十二角十五層磚塔，乃北魏宣武帝及孝文帝兩代遺物，則土饅頭為十二角而闢四門，圓錐形層疊物特別加大，形成大砲彈式的十五層塔的主體，度其樣式當如北平天寧寺之十三層磚塔，大體為第三時代之滿洲式，而料栱部分則應用中國固有的建築法；在山東歷城神通寺之四門石塔，則土饅頭為方形四門，上層坍落不可知，然以基旁磚石之多，當為層疊物之遺物，約已成第三時代的中國式塔，有如雲崗石窟內之鑿成物矣。

據考古學者說，北魏時代亦有木造塔，如今自然看不見了！

塔，是立在地平線上的，一條特立的垂直線。這種垂直線的固有意識，是發生于人類初次看出自己的特點是在一羣以四足行走的動物中以二足著地昂首空中的高貴動物的時候，所以凡是垂直線，我們總覺得有一種超然的感覺給與我們：塔，與產生它的人物的思想，在垂直線的意味上是密接著的。

這就同中國固有的建築心理不同：我們是向水平線發展的，與向垂直線發展的塔的建築意識是不能相容的。然而我們的經濟條件，同到我們的社會意識，強制的地，非教我們接受這種意識不可。沒有辦法，我們只得接受下來。但我們知道，我們的社會還不是只有與塔的建築意識完全拍合的個人主義單獨發展的社會，我們于是就沒有方法把中國固有的建築意識完全去掉而單獨在塔的建築方面活動的可能：無已，只有設法使其調和！這，大約就是後世把原有的塔的形式，摻以地平線的意味，不是把塔建在山上使塔與山總共成一個大的圓錐狀建築物，便是設法把塔的基部加大使塔的側面成爲二等邊三角形，于塔的獨立的幷超然的感覺以外，加一點顧到地面的安定感的原因？

魏晉六朝，在中國思想史上，是黃老之學最盛行的時候，以此而與塔的建築之加多相比較，覺得是很合適的現象。

從塔的建築到中國以來，中國固有建築之漸有變化，自是當然的事情：此後，如臺榭，望柱，華表及樓閣等，中國固有建築

之帶有高的意味者，必也在數量質量方面有所進步；此外，金石索所收此時代各種摩崖及山峯上之刻詩刻字，當亦為向上發展之影響的一端。

隋唐之建築　研究中國建築史者，謂隋唐兩代為中國建築之極盛時期。推其原因，蓋縱則承繼漢魏六朝之餘續；橫則武力所到，交通四達，佛教景教之輸入尤為特盛之故。

長城的大事添補，是中國史上隋代有名的一筆；此時有何稠所發明之綠瓷，江都迷樓之瓦，想來應用不少；至于寺塔，則隋文帝開皇元年，有修復佛寺之治，貞觀公私畫史除獨孤后所造趙景公寺及張穎所捐者不計外，有畫壁之隋代寺尚有十八處，且此時有造一百三十尺高之彌陀坐像者，能容此像之寺，規模亦必不小。

隋塔無可考，但以唐塔與以前期各塔的建築形式變化之大論，間于此兩者的隋代，必為六朝至唐的，塔的建築之過渡期可知。

唐代宮殿恐不及寺塔道觀之多，而屬于道教的各種淫祠，亦以唐代為始起，而且多至不可勝數。我們想像，唐代對于佛道儒三家的思想，幾乎是一個大熔爐；然在這個爐內的各種質料，正自弄得不得開交的時候，那些外來的新的質料，却仍是源源不絕：社會意識方面如此，建築情形亦非例外。茲就陵墓，寺塔及淫祠三方面，略為論列如下：——

陵墓。唐代陵墓，可以太宗的昭陵爲代表。此陵在陝西醴泉縣之九嵕山，唐書記爲貞觀十一年，太宗在位時所作。醴泉志記昭陵有：獻殿，後殿、下宮及游殿各建築物；周圍有兩重門；陪塚有一百七十七個，卽諸侯王，公主，妃嬪，宰相，丞，郎，功臣，大將軍是；陵前石人石獸較以前亦多，有石羊，石駝，石牛及石獅諸物；陵北有石屋三間，又有六駿馬及十四人像，亦前時所未有者。

按唐陵多仿漢制，其垣牆堂廟及墳之形式可以想見，特色則在于碑碣之彫飾：唐代碑碣，其首其座均有定制，如三品以上則首用螭，坐用趺龜，碑高九尺，且周邊用花紋是；陪塚旣如此之多，品級旣不同，彫飾自各異，想與近代帝陵近似。

寺塔。宋時，存有唐代佛寺壁畫，凡八千五百四十二間，能容若許壁畫之寺院，至少須有兩千，況當時數目又不止此者乎？且唐時已有可以懸壁爲飾之堂幅之類的繪畫作品，不必畫壁之寺院想亦不少。此等寺院之佈置，後世無從查攷，然如四川成都之大聖慈寺，院落竟有九十六處之多，其他寺院建築之複雜，亦可概見。

唐代之塔，存于今者不少，茲就中舉二例述之：一爲長安慈恩寺之大雁塔，一爲長安薦福寺之小雁塔。

大雁塔爲第三時代的健陀羅式，七層，磚材，高二百餘尺，初層約八十三尺平方；每邊闢一門，牆面各以磚柱分間，初層十

間，二層九間，三層四層各七間，五六七三層各五間；自塔基至頂部收減，使全體之每一側面，成爲二等邊三角形，而以頂部之小寶塔爲錐尖。

小雁塔亦爲第三時代的健陀羅式，十三層，磚材，高較大雁塔略減，平方亦如之；表面不分間，減收下緩上急，使全體成砲彈式，甚似未傾前之雷峯塔。

從側面計算，大雁塔是三條直線所組成的二等邊三角形，底邊相當鈎股三分之一，是垂直線與水平線兩種線之意識之揉合品；小雁塔是兩條拋物線與一條直線組成之砲彈形，底邊恐卽當兩拋物線五分之一，由兩曲線表現出非常的優美柔媚之感，與漢以來之豐碑有同樣感覺，然與大雁塔較，則小雁塔更近于垂直線的意識。

淫祠。我們說過，漢以後是道家思想實際支配中國思想史的一個時代。這種趨勢到了唐代，就特別地顯露出來。唐代是李家的天下，因宗法的，譜諜學的心理，被道家曾爲祖師的李耳，就非常的地被崇拜起來，成爲道家得未曾有的興盛時代。在道教興盛的時候，道觀多所興築，原是意內事；又因爲，道教是相信許多神仙的，于是直如現在的什末姑姑奶奶娘娘仙家等淫祠，亦就大大地建築起來。

淫祠，是奉祀各種精靈古怪的神道的，而此種神道，原爲圖騰式的各種自然物，故各有不同的特別標記；且此種標記，又多

借用佛儒兩家之物，故飛潛動植之天然物及琴棋書畫之人工物，莫不在他們收容之列（參看 Stron 所著之中國美術概論之宗教類）：必然的，這種各神各道所特有的標記，就非常適宜于各神各道之淫祠的建築裝飾；且道尙奇不尙偶，如數之一三五七等類的應用法，亦爲言道教者時時意識著的東西：諸如此類，都當影響于後來的建築藝術不少。

我們想：從佛教輸入中國，啟發我們使在建築方面注意向空中的發展，使中國固有專向地平面發展的技巧發生變化；道教興盛起來。使我們注意于陰陽五行之建築的裝飾與向背方位，幷破壞中國固有尙對偶的習慣：這都在唐代看見，且也將永遠存留于中國。

五代及宋之建築　　五代及宋，研究中國建築史者謂之爲中國建築之衰落期。茲先將中國第一部研究建築的專書介紹于下，然後再就一二實例說明之。

營造法式　　此書于西元千又九十九年，即宋哲宗元符三年，由李明仲纂集成功，據明仲自言，這不是他一個人的創作，却是「自來相傳，幷是經久行用之法」。所以，從這本書，不但可以知道元符時代前後的建築情形，且可上溯至于有唐，更無論五代。但我們不要忘記，中國對于建築，士大夫者流是問都不問，一切方法技巧，都任憑工人大匠之流去自相師徒口授，所以除技巧本身外，更無理論可言。

營造法式的全書內容：第一第二兩卷爲總釋上下，歷舉經傳類書及辭賦所見，以解釋營造物之名實，而以總例終之；

第三卷爲壕寨及石作制度，是述造基礎，營石材的方法者；

第四第五兩卷爲大木作制度，是述架屋用材之木作者；

第六至第十一之六卷，爲小木作制度，是述門窗格欞用材木作；

第十二卷爲彫旋鋸竹各作之尺度方法；

第十三卷爲瓦泥作制度；

第十四卷爲綵畫制度；

第十五卷爲塼作及窰作制度；

第十六至第二十之四卷，爲各種工作的功限及料例諸事；

第二十至第三十四之十四卷，爲各作之制度圖樣。

營造法式所舉之建築名目，以城牆亭臺榭殿堂樓閣宮闕爲主，井壇碑碣及造像基座副之。

城　材料用土，木橧木橛木紝及碎瓦塼石；女牆望臺不見記載，此制古已有之，當亦沿用；截面自女牆以下成二等四邊形，垂直線爲下邊五分之四，上邊爲下邊五分之三。

牆　有露牆屋牆兩種。露牆，材料用土，木橛草葽如城制，厚爲高二分之一，上收爲高五分之一；屋牆，用材同上，厚之上收爲高四分之一。

宮殿樓閣之屬，試分頂中基三部分別述之：

頂部爲中國建築特別注意之部分，茲就瓦木兩作分述。瓦作：瓦之形式有𤬪瓦㼧瓦兩種，𤬪瓦即後世之筩狀瓦，㼧瓦即後世之普通板瓦；瓦之色彩有兩種，普通是塼灰色，其次爲瑠璃黃丹色；瓦之長寬比例，有尺四與六寸半，尺二與五寸，九寸與三寸半，八寸與三寸半至四寸及二寸三分者；壘脊層數，視屋之間數椽數的多少爲增減，高者三十七層，低者五層；正脊兩端用鴟尾，視屋之間數椽數以及有否副階爲增減其大小之度，高者一丈，低者二尺五寸：正脊當中須用火珠，徑之最大者爲三尺五寸：連脊之𤬪瓦上可安走獸，有行龍飛鳳等九品；屋頂以下之第二屋蓋謂之周帀，再下不連頂蓋者謂之副階，其脊謂之垂脊，垂脊下端用獸頭，視正脊大小爲增減，高者四尺三寸五分，低者一尺四寸；殿堂亭榭之轉角處，用套獸，嬪伽，蹲獸，滴當及火珠等，套獸在子角梁首，即頂蓋垂脊與周帀脊相交處，最大徑一尺；嬪伽在角上，最大高尺六；滴當，火珠在檐頭，準上高八寸；檐邊用有當之花瓦，則是漢以來不曾改變者。

木作：從脊㮰到屋檐，椽之架法謂之舉折，自周代以來，均以此段之長短爲比例，全長分爲四分，至椽頭則舉起一分；椽頭有彫飾，其末端作方錐形者，名曰飛子；搏風版，即翼飛走角之瓦下版，與飛子均有彩畫；陽馬及爵頭亦有彩畫，枓栱則有四至八鋪作之花樣，且有于爵頭上影人物者；如有副階，則副階至周帀之正面，爲安放匾額之地位，名曰華帶牌；餘如搏風與搏風之

間，有所謂「搏縫襻間」者，亦如枓栱之形。

中部最要爲門，窗，牆，柱：門窗均爲楣平式，十之九用木材，門有格子門及版門之分，窗則一例用格子式，門上鋪首，自周以來均爲饕餮形；牆面兩際例有彩畫制度；柱有方圓各式，且有各種彫刻文樣，石材木材都可應用；柱礎例用石材，下爲扁方石座，接柱處有覆盆式及仰覆式，彫文則海石榴，龍水，牡丹及寶相蓮花等；惟安柱則使頂端微向內收，名爲側脚，與築牆之內收爲同一道理。

下部最要爲重臺，鈎闌，殿堦及踏道等項：殿堂室內地面，有石刻之門八，方一丈二尺，刻爲浮起之人物，花草及龍鳳之形；室內屋頂面，與門八相對爲藻井，屬于屋頂之木作；門外殿堦四角，安石刻之螭首，階長如屋廣，廣如屋深，柱以外爲外堦，廣二尺：堦至地面爲三層，中一層爲堦之束腰，有與鈎闌之蜀柱相當之隔間柱，柱間使成壺形之凹空；踏步亦用石材，厚五寸，寬一尺：鈎闌有單式複式兩種，單式者于地袱（即闌干之最下層）上爲有彫花之蜀柱及柱間之花版，再上爲盆脣，再上爲隔脣杖之雲栱及癭項，蜀柱至是露頂于鈎闌之上，複者于地袱上多一橫式花版：門砧在門框下端，用石材，亦有種種彫飾。

此外，如露籬及種種竹材作品，如經藏壁櫥屏風隔間等室內裝飾作品，因無關中國建築之大體形式，故不具述；碑碣則螭首趺龜及圭首方座，亦漢以來之舊制，惟無碑首穿壙時所用之穴；

至于彫文及彩飾，則一如此時之繪畫，已經成爲深入個人主義影響下之細碎狀態。

營造法式所述平面圖，則但有開基築基用的單雙槽，而不及全體之組織，此與不及五金作制度者，同爲該書之缺點；然此種缺點不能完全歸咎于李明仲，蓋中國建築左右不過以對稱爲平面組織之原則，從來沒有人想到使有如何變化也。

陵墓　　關于五代及宋之陵墓，據日人伊籐淸造所記，可知者惟宋太宗之永熙陵。陵在河南鞏縣西南之高臺上，地上建築大體爲金人破壞無餘，僅有門址及石人等尙存在。陵道最南端有神門遺址：北去百餘尺爲第二神門，今稱乳臺址，址內神道兩旁，相距百三十尺處立石人石馬等：石華表一對，石象一對，石馬首鳥一對，石獏一對，石鞍馬二對，石虎二對，石羊二對，石人三對，石文官像四對，石獅一對，石武官像一對；再北四百四十餘尺處爲第三神門遺址，今名爲鵲臺：再北二百七十五尺處爲墳之基址，墳周圍有方形之牆，墳爲截頂方錐形，每邊長一百七十五尺；陵地四角有角臺之遺址，相距約一千餘尺，局度較唐爲進步。

塔　　五代及宋，爲佛教禪宗在中國最發揚的時代，寺塔及造像均較魏晉以來爲衰頹，或亦中國建築衰落之一原因？

保叔塔在西湖寶石山上，西湖新志引定香亭筆談云：「武林梵志云：吳越相吳延爽，開寶中建崇壽院，內有九級浮圖，名應

天塔：卽今保叔塔○霏雪錄云：原名寶所，俗訛保叔」○保叔塔今坍頽不堪，然尙留其本體的所謂「砲彈式」，優秀孤峭有美人風；塔爲八角十三層者，所謂「九級浮圖」，蓋沿用「七級浮圖」及「九級浮圖」之通名；用材則完全磚質○

雷峯塔在西湖南屏山下小丘上，西湖新志云：「吳越王妃黃氏所建，亦名黃妃塔○湖壖雜記云：嘉靖時東倭入冦，疑塔中有伏，縱火焚塔○故其檐級皆去，童然赤立」○此塔今已坍壞無餘，原亦爲八角十三層之建築，形式與大雁塔大致相同，全用磚材○

此兩塔均爲吳越時所造，恰與大小雁之樣式相仿，亦可見五代塔的建築技巧的一般情形○

西湖佛寺建築甚多，惟南屏山下靜慈寺，說者謂爲宋代所重建，但先後數失了火，雖大體猶昔，其地上部分之形式，則已不可攷矣○

第五節　初期混合時代的彫刻藝術

總論　以前，我們曾說過，中國的造形藝術，在其初，都是非常幼稚的東西，嚴格說起來，我們幾乎可以說，中國在秦以前沒有造形藝術，只有附屬于別種用具的裝飾圖案○但我們又曾說過，假如我們不從廣義的範圍入手，則我們的中國藝術史便只可斷自秦漢，秦漢以前的兩三千年歷史，便沒有存在于中國藝術

史的必要。如此，則我們的中國藝術史，既不能與中國的歷史相終始，且不能原原本本地為歷史的叙述，其中困難，將不知有多多少少。因此，在叙述秦漢以前的中國藝術史時，就特特提出那些附屬于他物的裝飾圖案中，近于繪畫者為該些時代的繪畫，近于彫刻者為該些時代的彫刻，才成功了以前各種社會的中國藝術史。

這樣，我們就知道，中國的彫刻藝術，在秦漢以前，不過是附屬的藝術，嚴格地說，是不能正式收入彫刻藝術的範圍以內的；能夠說是彫刻藝術的，只有秦漢以後的各種彫刻。

我們又知道，秦漢以後的中國彫刻藝術之中心，不在中國固有彫刻之鼎鐘刻石，而在由印度傳播而來的各種造像。這種造像彫刻，既然到了中國，又多半經過中國彫刻家（石匠）之手，其不必是外來藝術之本身可知；且自此種彫刻到了中國，在中國固有的彫刻方面，因為在同一中國彫刻家手上有了外來的技巧，則同是出于這些有了外來的技巧的手上的東西，必然要有相當的變化，而這變化的本身則是外來藝術的影響。

這種，既以外來彫刻藝術為基調而使中國固有的彫刻發生變化，又以中國固有彫刻藝術為基調而容納外來的技巧的彫刻藝術，就是秦漢以後的中國彫刻藝術，也就是中國彫刻藝術的本身。

為什末中國彫刻藝術要吸收這種外來的影響，又外來的東西

爲什末一被歡迎便已來到中國呢？這問題之最根本的理由就是本論所根據的經濟決定論，這是不用多說的。

漢彫刻　漢代關于享堂碑碣之類的作品甚多，如山東肥城西之孝堂山祠，嘉祥縣東南之武梁祠及武榮祠，費縣南武陽平邑皇聖家之闕，四川渠縣交趾都尉沈君墓闕，曲阜魯王墓及高頤墓之石人石獅各品，都有遺物或拓片可攷：山東各享堂之物，見到的人頗多，瑞典人西倫，英人布什爾 Bushell 及日人大村西崖所著各中國藝術論著，都曾收入。

孝山堂，是前漢孝子郭巨墓上的享堂；武梁武榮兩祠，是孝桓孝順兩帝時，任城望族武氏之享堂。兩享堂石刻所描寫的故事，都是聖賢掌故，武士戰陣及神話傳說之類。若以其取材論列，其中如周公輔成王諸故事，可說是封建社會的思想；祥瑞事物之類，可說是個人主義產物之道教的思想；享堂建立及所描寫戰陣救應的故事，也可說是宗法社會的遺教。

孝山堂物爲陰文線刻，對于人物車馬之全體比例非常正確，馬與騎士之生動的姿態尤爲活潑合理，刀法絕不板滯，衣亦極洗鍊簡當，技巧造詣，不但比之秦漢以前爲空前之作，卽方之後世，亦不多見。

武氏祠用陽文浮彫，人物馬匹器用爲正確比例之一組，空白處所用爲點綴之物的雲鳥草木，則不在正確比例之列而另爲一組：這種比例方法，正同西洋藝術史家在 Lorthet 各處所發現之

原始人類的彫刻藝術一樣，非常富于裝飾的趣味。

西倫所收四川渠縣之沈君石闕，題曰：「漢謁者北屯司馬左都侯沈府君神道」。題在正中，上有刻一足作欲飛姿勢之鳳凰浮彫一；再上四角刻四神像，中一鋪首；再上有陽文平刻一帶，再上寫獵鳥獸者四人：彫法飽滿圓潤，姿態活潑如生；尤以張弓射猴之獵人一處，極顯此刻作家對于人體比例及筋肉氣韻了解之深。

西倫所收曲阜魯王墓石人，其背題曰：『乾隆甲寅阮氏移置』。其像，頸部以下，只有兩個半頭的長短，肩及臂，也只有一個頭寬，衣文僅下膊三個弧綫，面部扁平，古拙之致令人欲笑，但仍不失其朴雅醇厚之風。

此時所謂中國彫刻家者都還是石匠，其人，則僅在建和中知有孫宗，在元嘉同永康中知有孟孚與李丁郊及魏改數人耳。

漢代碑碣，亦有彫刻甚好者，日人伊藤清造所著中國建築一書，曾引繪數種：張靈碑，碑周刻六龍，上刻二鳥；白石神君碑，首刻二龍，腹下各有一人力舉之；金恭闕碑，上刻一禽而三足，次刻一人執扇乘馬，旁刻龍虎啣環；柳敏碑，下刻玄武：據大村西崖云：「精細考之，闕首之暈與四神（青神，白虎，朱雀，玄武）之陽刻，錯綜變化，暈變爲蟠龍，玄武之龜成爲趺座，卒成唐制螭首龜座之碑」云云。

陵墓中殉葬之物曰「明器」，蓋卽備爲死者冥間生活之用

者，其制原甚古，但至此時爲最多。依後漢制度，以飲食之器，樂用之器及使用物品，共須有四十二種，一百九十七件，加以塗車九乘，俑三十六件，始爲完數。此類明器，大都爲陶及石質，亦有木質之漆器，然存者無幾。西倫氏收此時器，有人物數種；有作舞勢者，有騎而帶笑容者，有垂手而立者，有躬身而拜者，大概都是細細的腰肢，博大的袖管，成爲漢代人俑之特色。又收現存柏林博物館者一牛，骨骼雄武奇偉，筋肉飽滿遒勁，直眼瞪視，允爲描寫牛的性格之妙技；一龜，甲蓋文路非常深重，伸首突目而後顧，神韻亦佳。

陶器除上述明器而外，著名者爲瓦當，所謂「漢瓦當」也。漢瓦，大都仍用秦制，惟長樂宮瓦于字周之白處範以雲物，駘盪宮瓦于字周之白處範S形而于腰際平行斷兩畫加點，甘泉宮瓦中有橫飛鳥，便殿瓦中方範一「便」字而周圍範以雲樣，白鹿觀瓦于「甲天下」三字上範二鹿形：都較秦瓦範法有趣。

漢磚，如作星斗文而有暈形之潘氏，排列三四射葉脈狀中範三陽文之蜀師，作四格而于兩對角範字之長生未央，以千秋萬歲長樂未央八字中貫四神各磚，技巧較前代亦大有進步。

金石索所收漢鏡九十餘種，文飾都很工細，四神之飾，及「富貴宜官」，「延年益壽」，「保親宜子」等吉祥語，幾乎無鏡無之，亦可見宗法及個人主義意識之盛；其中人物畫像一鏡，全鏡徑不過八寸多，竟能範十五人，二車，十五馬，一切歌

彝飲食諸器物莫不應有盡有，邊沿更有龍虎彝弄的裝飾，技巧之神，前所未見。

其所收漢代錢幣，其中漢武帝三幣有雲龍，走馬及龜背文，更有無文龜甲及母子馬，蟠螭等之透影幣，技亦可觀。

彫刻品之爲宮苑飾物者，如昆明之石鯨及牽牛織女像，柏梁臺之銅鳳，未央宮之銅龍，均但見于文字，而無物可攷者；西倫收銅熊五種，爲蹲狀嚎叫狀，全體比例及筋骨描寫均甚有力。

三國及魏之彫刻　　三國及魏，在中國歷史原已爲年不多，在中國彫刻史上亦無多大貢獻。據日人大村西崖所引，有魏武帝陵上之銅駝石犬，明帝命造之昭陽及太極兩殿之翔鳳，司馬門外之銅人，內殿前之龍鳳奇獸，玉井之九龍，蟾蜍及閶闔南街之銅駝，并見一瓷器；金石索收蜀弩一，魏弩二，蜀錢四，吳錢二，魏錢一，蜀魏各一鏡：皆無甚可述者。

晉造像及其他　　晉時，佛經之繙釋漸多，造像之術及大興，爲中國彫刻第一個大轉變的關頭，惟限于東晉以後耳。

在晉安帝義熙以前，日人大村西崖說：「其時法顯亦尚未渡于天竺，印度佛像之傳來無可憑信者，加之，印度亦無彌陀造像之事」，而斷定此時之造像，爲中國人按照佛經所載，而杜撰成功者。此時造像有三種：一爲純銅質，如戴道安之丈八彌陀及慧護之丈六釋迦銅像；一爲金鍱，如沙門竺道一之金鍱千像；一爲夾苧，如戴道安之夾苧行像。

金鍱法及夾苧法，說者謂爲中國所發明：金鍱法，先以泥塑成模型，再以薄銅片覓體包好，鎚鍱成像，故又名鎚鍱法；夾苧法，亦先用泥塑成模型，再以苧布貼加二三重，先漆漆好，然除去泥質，祇存木骨及苧漆之片，最後塗金，今西湖靈隱寺五百羅漢卽用此法。

至義熙二年，錫蘭王送來高四尺二寸之白玉佛像；九年，法顯由天竺渡歸中國，帶來許多小佛像：在中國，這才有了用石材彫刻的造像。

這時候有一件值得大筆特書的事，便是五胡十六國中，鑿窟造像之風非常盛行，而前秦符堅建元二年，沙門樂僔在燉煌鳴沙山所穿之莫高窟，則爲後來千佛巖之嚆矢。此窟造像之究竟如何，此刻惜無拓影可考，惟據大村西崖之：「作樣最古者，大體似山西雲崗之像」，而英人 Bushell 所得，額有「莫高窟」，三字者，則爲元大正二年之碑拓物。

莫高窟造像之作風如何，此時雖不得親見，然大體爲希臘印度及中國風之混合的樣式，此自如在本節總論中所述，且更將于論及雲崗石刻時再詳按之。

關于宮苑裝飾，以咸康以後之趙王石季龍的鄴宮爲最。木刻有太極殿樓柱楹之龍鳳百獸，石刻有建春門石柱之雲樣及蟠螭，範金有芳塵臺之銅龍，鳳凰門之塗金銅鳳一對，高至丈六，其瓦，後世以之作硯，視爲珍品。

金石索所收晉物，有太和弩，永昌椎，永昌槍，錢，印，鏡，碑碣之類各若干，然均無甚可述者。

南北朝之彫刻　　據史籍所載，是時南朝之造大銅佛者，有宋之明帝，梁之武帝，陳之武帝；造小金佛者，有齊明帝之一千軀，梁簡文帝之一千軀，陳武帝之一百萬軀；陳武帝且侯景亂後的金陵之七百寺，宣帝修治古佛一百三十萬軀：可謂極工程之大觀。然此時彫刻藝術之足稱者，則戴仲若擅光顏圓滿之技，其衣紋甚與印度健陀羅式的刻風相近；雷卑以石刻爲專技，而玉石牙骨之彫像，亦爲能技耳。我們徒知南北朝爲中國造像藝術的黃金時代，不知中國之所謂彫刻家云者，在此時以前實無異所謂庶人以下的皁輿隸僚僕臺，至此時始稍稍可以擡頭，雖尙不能列入士大夫之流，至少已可與庶人平等了！

至于北朝，則在魏文成帝的時候，曇曜在大同西北雲崗堡武州山崖，鑿石窟五所爲靈巖，後漸增至大小二十窟；孝文帝遷都洛陽，又于洛城南之伊闕龍門山鑿石窟寺，後改名古陽洞，亦名老君洞；更由宣武帝景明元年，至孝明帝正光四年，共二十四年的時間，前後用工人八十萬二千三百六十六人，造古陽洞次之賓陽洞；東魏穿蓮花洞；鞏縣亦有石窟四五處：凡此，都可看出六朝造像之盛，尤以北朝諸帝爲建築中國彫刻藝術黃金史的主要人物。齊之官制中有石窟丞，曾設專官爲管理造像事業之職掌者，或謂太原天龍山之石刻，便是這個時候成功的。

在魏未定中國以前，原有北涼王沮渠蒙遜者，爲表揚其功業計，曾鑿甘肅涼州以南之石窟；北涼爲魏所滅，族人安周爲高昌王，于高昌造彌勒像。

瑞典人西倫氏中國古代藝術史，對于南北朝各地造像特別注意，所收有關于雲崗者十種，龍門老君洞者兩種，鞏縣石窟者一種，南北朝碑像四種，天龍山石窟者五種，標明爲北齊物者四種，都是很有趣味的作品。

雲崗十種：第一種標明爲第二窟之作品，正中有石塔一個，四面都彫有佛像；窟壁彫像的排列，高下不等，大小各異，或疏或密，純爲繪畫的形式。

第二第三兩種，或即釋迦及普賢像，嘴唇厚，兩頤豐，額角很寬大，眉毛很細長，鼻準高直，眞如大村西崖所說，既不像印度人，又不純粹像中國人；衣紋多半用重複的曲線，光環亦細緻勻淨。

第四種是被外人帶走的一種，衣紋比較前種爲簡括，嘴小頤秀，很像印度的法相；兩脚相交而坐，大約即大村西崖所指之彌勒像。

第五種，面相同第二第三兩種很近似，衣紋同第四種較接近，光環的彫刻方法亦近相第四種；可見這幾種未必非同一時代之物，特所受風雨摧殘之度不同，故有全殘之差耳。

第六種爲浮彫之佛家故事，有擁抱而談者，有如醫醫病者，

有張弓欲發者；第七種爲一佛龕之上部，左有五面六臂，右有三面四臂之神像。

第八種爲一五面六臂神像，幾乎完全裸體，筋肉飽滿圓渾；足下一鷹，頂上一神飛下，手作扭腕式；再下一秉叉武人，當爲佛之侍從神像。

第九種爲一龕之細部，彫法與第四種同；第一種則只一佛頭，大有西洋彫像之風，當爲印度由希臘風轉來之原式。

龍門老君洞兩種：佛之手印及交脛而坐的方法，與前述雲崗之第四種相同，面相比較瘦削秀媚，人中，唇角，與印度式很相近，衣紋則平行許多之重叠曲線，且多爲肩者，龕法精工細膩有如織錦；第二種龕飾大減，衣紋較前亦單純，面相及肩相無大差，却多趺坐者，右角有一塔形浮彫，則爲中國風：兩種都有銘文很多，比起雲崗之全無銘文者，自是相差甚遠；大村西崖謂此種造像，爲曾受印度之影響，倒不如說曾受希臘影響爲直捷了當。

鞏縣石窟作品，乃釋迦之半身立像，面相同衣紋，都同雲崗作風差不甚多，惟光環不見，或爲日久泐去者，未必原來就沒有。

四碑像，作風均有相同處：兩碑碑形如蓮瓣式，兩碑碑首彫以蟠龍式；第一第三第四，三碑作龕中彫佛像式，第二碑爲平面之浮彫：此種碑像盛行于元魏時代，即西元五百五十年以前也。

天龍山五種：大村西崖謂北齊石刻，競用美好石材，此五種者，石質細膩，故彫風特別純熟。第一種，趺坐臺上，傍以兩夾侍，更外爲羅漢；衣紋生動自然，比例正確。第二種，坐臺上，兩足垂下；主座及夾侍之姿態尤爲活潑。第三種，亦爲平面之浮彫，拱手笑顏，彎腰扭脚，似帝王或士大夫之供侍者；面相亦同中國人相似。第四種，一秉叉侍從，一靜立侍從；手相，面相，均極飽滿圓潤之致。第五種爲釋迦像，蓮座上承下覆，中方，刻蒂，很像近來的作法；夾侍有四像，各坐于有蒂之蓮花上，佛，細腰巨肩，半披袈裟，好像是隋代的作品。

標爲北齊物之四種，均用大理石材：一爲透彫碑像，佛坐菩提樹下，夾侍有兩龍兩菩薩，下層一趺頂燈者，旁坐兩虎，更外兩侍從，衣飾有埃及風；另一透彫碑像，佛坐龕中，下層頂燈者之旁坐兩獅，作風比前者爲厚重；一爲侍從立像，衣服不著上身，筋肉描寫及全體比例，雖近今歐洲彫刻巨匠之 Rodin 不過如是，而圓潤之度，羅氏或有不及者；一爲觀音胸像，面相亦爲中國與印度之混合風。

總之，南北朝時代對于彫刻藝術之造就，其數量之巨大，技巧之精明，以及作風之變化多端，眞有唐宋時代對繪畫藝術之造就所不能企及之處。推其所以致此之故，一則彼時朝代更迭頻繁，大有春秋戰國時代封建諸侯互相對抗之形勢，使社會思想不得不趨于超現實的境界，乃以其歷來存在腦際之抽象靈物崇拜一

寄于佛法；再則因戰爭旣多，勝利者乃頻頻造像以爲功名之紀念；三再因交換關係繁雜，外來的技巧亦多故。若依本論論點，則求福免禍者應屬于個人主義及宗法思想之混合，記功標勝者似近于封建社會之思想也。

此外，關于宮苑及陵墓裝飾，大村西崖倡言之；關于宗廟器物及日常玩好，金石索亦收記不少：然終不及造像藝術爲値得注意。

隋唐之彫刻　　隋代在繪畫方面幷無若何貢獻，而在彫刻方面則不弱于他朝。據史籍所記，文帝初卽位，下詔修復佛寺，仁壽末年，造金銀檀香夾苧牙石等像，凡十萬六千五百八十餘軀，修治舊像至一百五十萬又八千九百四十餘軀：煬帝刻鑄新像，凡三千八百五十軀，修治舊像十萬又一千軀：文帝孤獨后建其父趙景公寺，亦造銀像凡六百軀，其時臣民捐宅爲寺之風盛，禮部尙書張穎，造像凡十萬軀；天台山之智者大師，一生造像至八十萬軀；合計，此時造像可考者，共二百萬一千又三十餘軀；修治舊像，共一百六十萬又九千九百餘軀；總數在三百萬以上，不可謂不盛。造像中有高至一百三十尺之彌陀坐像，工程之大，亦甚有可觀者。

且總計隋代造像，用材方面有金，銀，檀木，苧，牙，石，各種質料：技巧方面有鑄，鏤，刻，鎚鍱，浮彫，平刻，透彫，各種之方法；較前亦有進步。

隋代造像，西倫亦收記不少：計；兩單行觀音像，天龍山第八窟一像，一 Dvârapâla 像，山東駝山石窟兩像，山東雲門山三像。

兩觀音像極相似：一標爲隋物，一有開皇元年銘文。嘴脣較南北朝者爲小而薄，眼同鼻均較小，眉之彎度加大而有重複凹線，右手齊胸外向，一手持淨瓶，衣紋極活潑自然，足踏蓮臺，各坐二小獅子。

天龍山像，面相較前更近中國型，坦胸處不見筋肉痕，胸腰連接處如箭狀，衣紋上部如雲崗各像，下部以兩凹線襯出突起之紋路，亦爲前此所未見；衣紋之蓋在足部者，像希臘古代巨匠斐底亞。

Dvârapâla 像，與前述「北齊四種」之第三種，題材則一，作風完全不同：前者幾全裸上體，後者裸處甚少；前者閤口，後者張口怒目：前者筋肉描寫很自然，後者多利用陰文線刻。

駝山兩像：除本尊外不設龕　與六朝之錦壁繡龕者不同：本尊衣紋極洗鍊，夾侍衣紋輕妙漂灑，與南北朝異；像皆趺坐或直立，絕無交脛而坐或一足下垂之六朝式；此外，像頂有螺髮，釋迦額有佛印，眉彎，鼻小，下巴大而有重複式，亦一特色。

雲門三石，造像風格極似前述，而衣紋尤簡當：釋迦露肩趺坐，法眼大開；觀音坦胸華冠而立，衣飾多珠寶，旁數像，均但彫出衣服邊沿，偶及一二妻褶；亦不同于前代。

此時造像心理，可從兩銘文中看出：一，開皇元年觀音立像之銘文云：「開皇元年歲次辛丑四月庚辰，朔，十七日丙申，佛弟子車長儒，爲丘父敬造觀世音石像一區。願丘父託生冕樂，值佛聞法，永離衆世墮三塗，口湯止流，洪爐熄炎，刀山摧鋒，劍樹落刃；若生人間，侯王長者，富貴家人」；二，仁壽舍利塔下之銘文云：石維大隋仁壽元年歲次辛酉十月辛亥，朔，十五日乙丑，皇帝普爲一切法界幽顯生靈，謹于青州逢山縣勝福寺，奉安舍利，敬造靈塔。願太祖武元皇帝，元明皇后，皇帝，皇后，皇太子，諸王子孫等，并內外羣官，爰及庶民，六道三塗，人，非人等，生生世世，值佛聞法，永離苦空，同升妙果」：這都足證，一面是宗法觀念，一面是個人主義。

唐代的造像如何呢？

大村西崖說：「唐承魏隋之後，至盛唐之末，佛教之造像亦極盛，技巧發達，凌駕前代」：貞觀時，且有專以刻佛像爲商品之僧侶，亦可知其對造像熱誠之一斑。

造像作家到了唐代，社會地位大見增高，塑工著者有宋法智，安生，楊惠之，張仙喬，王耐兒，金忠義，劉九郎及王溫；木彫著者有吳智敏，張淨眼及毛婆羅；石彫著者有員名，程進，韓伯通，張壽，宋朝及趙雲質；蠟樣著有孫仁貴，史小淨，張阿乾，李正，王兼亮及郭兼；裝鑾著者有王溫；餘如元伽兒，李岫，依明堂，張智藏，竇宏果及劉爽諸人，亦都以造像著稱。

唐自玄奘歸國以來，六朝以來出自國人杜撰之造像作風，必受若干影響；且唐時既爲中國繪畫甚盛之時代，造像的技巧，必亦受若干波及：裝鑾作法，自與繪畫的效果有絕大之關係也。楊惠之的塑像，史家謂爲（直奪僧繇之筆），是對于衣紋之運用繪畫的效果，當爲唐代造像作風特色之一。

唐代造像可攷者，在河北，有唐山宣霧山，磁縣響堂山；在山東，有石門房山，益都雲門，長淸靈巖寺；在陝西，有邠縣大佛寺；在河南，有鞏縣龍門，賓陽洞，羅鼓洞 ，奉先寺 ，智運洞，敬善寺，香山石窟；在四川，有廣元千佛巖，南江巴州，簡州，大足北山；在甘肅，有燉煌千佛巖：在江蘇，有吳縣保聖寺。

唐代造像作品之存者，據日人大村西崖所知，有鈴木直三郎所藏貞觀十三年之青石釋迦像，李盛鐸所藏總章元年之彌陀五尊碑像，在陝西三原之鳳儀三年武定村碑像，在陝西西安保存之保慶寺的長安三四年高延貴造坐佛三尊，韋均造坐佛三尊，蕭元眷造彌勒三尊，李承嗣造彌勒三尊，沙門德感造十二面觀音，姚元景造倚佛三尊，爲早崎天眞所藏之楊思勗造倚佛，坐佛像，馮鳳翼造坐佛，倚佛及十二面觀音等像。

瑞典及西倫所收，有 639 年坐佛像 ，保慶寺十一面觀音兩像，天龍山弟十四窟倚佛一尊，在東京之坐佛像，在柏林博物館之 Drârapâla 兩像。

西元六百三十九年像，考當爲唐高宗顯慶間所造，光環作三四重，中二重爲圓形，外一重作尖珠形，最外一重作蓮瓣式，文飾與六朝風格極彷彿；像，頭以下約爲兩個頭長，腰細，肩闊，左手垂膝，右手齊胸；面像爲六朝以來之折中法，不瘠不肥，頂作螺髮；衣紋突起，恆作三線平行。

保慶寺兩像均立式，左手齊肩，右手持淨瓶，蓮座上仰下覆，面相同上，衣紋尤爲輕妙。

天龍山像，光環三重無文飾，四肢飽滿如羅斐爾的繪畫，細腰，露乳及臍，衣紋幾乎全無一條廢線，左足趺坐，右足垂地，自然，靜穆，氣韻如生。

東京像，座爲仰式蓮花，上覆織物，依蓮瓣之大小，爲布紋之長短，既婉妙，又寫實，無怪大村西崖謂爲犍陀羅之妙刻，不能專美于前也：

Dvârapâla 二像，尤見措寫筋肉之妙，肩，臂，胸，腹及腿之各部，筋腱暴起，使人不得不聯想起西洋名刻之魯孔像：惟其總角法，有如道家，或卽中國古式結髮法乎？

唐代造像，銘文不如隋代之多，玆錄金石索所收范洪恩造塔記一銘，亦可見此時造像意識之無異于昔，銘曰：「大唐神龍二年歲次丙午九月壬寅，朔，二十五日丙寅，范洪恩內外眷屬等，敬造七級浮圖一所，石像三軀；女大娘，又造十佛，上爲天龍八部。自皇帝至師僧父母，七代先王，見存，內外眷屬及法界衆

生，共同斯福」。

隋唐兩代除造像外，尚有數事足述者。

琉璃與瓷。元魏太武時，阿拉伯（卽月氏）人有在中國鑄石爲五色琉璃者，隋代宮瓦已有此資料；唐武德四年，命江西新平人霍仲初以此法作用器，色白，其質如玉，後隨有邢州，越州，鼎州，岳州，壽州及洪州諸地之瓷。中國瓷業向爲世界所推崇，卽此一個開始，亦頗値得大筆特書也。

唐代陵墓飾物，如石人石馬及明器之類亦盛：太宗有昭陵，在陝西醴泉西北；弘公子有恭陵，在河南緱氏縣北；高宗有乾陵，在陝西奉天縣之西北；武則天之父有順陵，在陝西咸陽縣北；而睿宗橋陵，肅宗建陵，德宗崇陵，憲宗景陵，則均在西安。

西倫收昭乾恭各陵之物數事：

昭陵物。一爲功臣丘行恭像，一爲立馬像，一爲奔馬像，都是浮彫。立馬，因欲顯其兩前腿，乃將胸部略扭，有埃及風味；奔馬立馬之筋肉骨骼俱甚顯露，全體比例亦正確，奔馬姿勢尤爲有韻致；人像與立馬同法，亦側面而將下身略扭者，衣紋則頗簡單。

乾陵物。收兩馬一獅：一馬不轡，肩側有卷毛，蓋卽太宗名馬之所謂卷毛騧者；一馬首臀均略小，腿粗；獅，鼻略長，與實物相近，無項飾，與後世作法不同。

恭陵一獅，坐法同上而略聳起，耳較高，彫法較上為細巧。

此外，西倫收兩獅，標為唐時物，均大理石質。其一，後右腿趺坐，後左腿置肩上，前右腿支地，前左腕略懸，轉頭以牙搔置在肩上之後腿；其一，後兩足坐地，前右腿點後右腿前，前左腿支地，轉頭向右而吼：筋肉骨骼均顯露有力，而姿態之生動活潑，殊不多覯。

隋俑，西倫收兩事：細腰長頸，披肩飛起，只腕以上有博袖，面貌非常飽滿。

唐俑，西倫收四馬兩騎士：第一馬，鞍飾全，長鬣，俯首嚙胸，前右蹄高舉；第二馬，鞍飾全，短鬣，引頸作長嘯狀；第三馬，鞍飾全，長鬣，俯首嚙左膝，後腿略曲；第四馬，後腿以肘坐地，伸頸搔前右蹄，而以前左蹄支地：第一騎士，小衣小袖，馬無飾作疾奔狀，人左手似攬轡，右手舉置髮際，身俯如行禮：第二騎士，馬被勒，後腿蹲，前腿一翹一支地，鳴，人則腰箭及袋，身略後仰。

按唐禮，明器三品以上有九十件，五品以上六十件，九品以上四十件：埏馬，偶人，高一尺。

孫毓修治中國雕板源流考，謂中國雕板「實肇自隋時，行于唐世，擴于五代，精于宋人」。雕板之始，直接寫經，本質與石鼓等石刻文字同科，亦可謂中國彫刻之一種，但亦未能直收四彫刻之正統中耳。

五代之造像　　五代年限不長，成績當亦不多，今可考者僅有：在四川之廣元，富順，資州，簡州，大足，至樂，鼓山縣東川眉州等處：在河北之宣霧山，響堂山：在河南之龍門及在浙江之杭州等處而已。

作家知名者：簡州許侯，東川雍中本，眉州程承辯，金水楊元眞數人；楊元眞善裝鑾，程承辯善爲人物，鬼神及怪禽奇獸之類。

吳越王錢氏有：天冠菩薩一千軀，寶篋印塔式八萬四千小銅塔，金石索收兩片所謂塗金塔者：皆鑄造品。朱竹垞云：「寺塔之建，吳越肅王倍于九國」；憨山大師清公記云：「外四面鏤釋迦往因示相，前則尸毘王割肉飼鷹救鴿，後則慈力割肉然燈，左則薩陲太子投崖飼虎，右則月光王捐捨寶首」；高五寸，每片作瓦狀，四片合爲塔形，今西湖尙多倣造品。

西湖各處造像，以飛來峯爲最精且多，惟間有作風不同者，據西湖新志云：「湖山便覽云：壁間佈鐫佛像，夏氏府志謂元僧楊璉眞伽所爲：而臨安府志云：龍泓洞畔有人鑿住世羅漢十六尊，則像自宋已有之；元，周伯奇理公巖記言：元帥伯顏載：鑿巖石爲十佛及補彌陀大士像，蓋元人亦曾鑿補」。

飛來峯北面一彌勒像，一玉皇像及理公塔邊各像，當爲元人所鑿造：玉乳洞中各大像，峯北其他各像，亦爲元人補修不少：理公塔邊有横行女眞文，玉皇像有大元功德銘文，玉乳洞中有銘

爲「江陰州判官王林帖木兒重裝」文樣者，且其作風皆厚唇巨目，亦甚相仿。

龍泓洞北口外，倚佛一尊，面相及衣紋，刻風絕似龍門老君洞中作品，當另爲一組；餘則大致可歸入錢氏功德一組。

錢氏功德一組，約可分爲兩小組：各洞中大小羅漢像，面相與石屋洞者相同，面平而大，眼鼻皆小，衣紋作陰文線刻，頗活潑洗鍊，體態尤變化百出；玉乳洞口，龍泓洞東口，峯北各大像及佈施佛像，佛飾猶存唐風，有螺髮，有佛印，面相豐而不肥，如六朝之中國與印度混合風，衣紋與晉風相仿。龍泓洞東口者，釋迦坐像及觀音立像各二種，爲最可代表五代風者：釋迦，其一不可見，可見者在兩觀音間，手抱法輪，彫鏤文路特精；兩觀音均高丈餘，螺法佛印，手相作說法式，衣紋簡當漂灑，筋肉豐滿圓潤，有北齊風，可愛之至。玉乳洞南口者，額造彌陀坐像，旁有浮刻坐像觀音，文飾亦豐富生動。

石屋洞小佛與玉乳洞小佛作風多相同，而全身比例則頭部特大，面相與玉乳洞大佛相似：其全體結構，則石窟式也。

煙霞洞，西湖新志云：「定香亭筆談云：吳越千官塔在西湖煙霞洞，及就巖石鑿成，高二丈，凡七層，鐫刻工細，門柱間皆題諸臣銜名：塔旁兩壁，又刻數百人，衣冠整齊作理塔狀，每人肩亦記姓名。洞內石羅漢側，尙有（吳）延爽題名三行。」如此，則此洞造像，除財神像（唐物）及口側觀音像（近代物）

外，不特爲吳越時造，且爲吳越相吳延爽所作矣。

佛家造像而外，如簡州許侯所作九曜二十八宿，雍中本所作東川聖興寺之天王及其部屬，以及九曜二十八宿等，又都是以道教取材爲取材之作。蓋此時道教思想仍保存在一般的社會意識中，故有此種作品也。

宋代彫刻　　宋代雕刻，亦猶繪畫之由人物故事轉入山水花鳥，是由佛家造像轉入雜樣雕刻里去了。對于造像，據載籍所記，修復實多于創造。其修治者，有峨嵋山之普賢像，有泰山佛像三十二身，有龍門石像一萬七千三百三十九尊；其雕造者，有太宗雍熙元年勅造之五百六十尊羅漢，有端拱二年所造開寶寺塔之三千佛像，有四川山東山西河北各故洞之少數新作，有眞宗大中祥符元年河南白茅寺之五百羅漢，有徽宗政和四年河南行唐普照寺之十六羅漢，有宣和二年四川閬中香城宮之五百羅漢，有山東靈巖寺在宣和六年造成之五百羅漢，杭州靈隱寺之五百羅漢，則原成于宋，而淸又修治者。

此種造像之存者本無多，塑造之羅漢當尤少，今僅就西倫氏所攷者論列之。大村西崖引有眞宗大中祥符四年定州張賀等二十七修大悲菩薩記目，云像在河北定縣塔：西倫收定縣造像凡三，大約卽此時作品，全用大理石者。其一，披袈裟，拱手仰面作祈禱狀，全身比例甚正確，衣紋朴厚逼眞，裳紋重疊，惟手部略簡單；其二，亦立像，面相接近雲崗作風，衣飾複雜，文路流麗自

然而不脫朴厚風；其三，爲 Dvârapâla 像，雕法大致似北齊，而筋肉表現不及齊風之顯。

一大理石觀音像，西倫標爲千又九十一年物，當在宋太宗淳化年間。雕法細碎，蓮座以下爲龍首，旁一獅，一侍者；本尊一足趺坐，一足踏蓮，下部衣紋幾成絲縷狀，面相不甚豐滿，項間垂珠三重，目以三曲線組成，有佛印，作風大不同于前者。

一白石羅漢像，亦一足趺及一足垂式，衣紋每條以雙凹線烘出，袖及衣之下部亦爲絲縷狀，姿勢乃向虎說法者，面相絕似中國人；西倫標爲一千一百九十五年之金代物。

同標金物，而年代在一千一百五十八年者一木雕觀音像，口小，鼻直，面豐，耳有飾物，右手扶上曲之右腿，左手置腰際，左腿向下垂落，衣紋醇厚自然而頗簡略，與定縣造像甚相近。

宋代名工，在杭州有喻浩，張榮：沙門蘊能之妹嚴氏等。其技巧除造像外，在龍興寺有塑造之壁面，有山水人物花鳥之類的木雕，有竹上之彫鏤，有蚼殼之雕刻，有牙版及牙籤上之雕刻，漆雕起于此時，而木版文字之彫刻尤爲著稱。

宋代刻書，并無一定體式，皆擇善書法者寫定，然後依墨刻字，今所謂「宋體」者，完全出于誤會。孫毓修中國彫版源流攷云：「按錢大鏞明文在凡例：古書俱係能書之士，各隨其字體書之，無所謂宋字也。明季始有書工，專寫膚廓字樣，謂之宋體。所見宋元刊本，皆有歐趙筆意，卽坊刻亦皆活脫有姿態。宋元時

官私刊本，多記繕寫人姓名，不但刻工也」云云。

金石索收宋鏡四，一名羅漢鏡而四周有八卦，一刻滿江紅詞之全首周亦有八卦，一名二仙鏡，則刻鍾離呂祖二仙，各履一劍渡海：道家思想可以想見。

金石索收金刻孔子像三身，顏子像一身。自魏至宋，前後凡七百有餘年，佛道造像何止百萬，我孔夫子僅一露頭角于金人之手，其事自屬可笑，而儒家思想之幾被忘却，亦可以此爲一證。

第六節　初期混合時代之繪畫藝術

總論　　繪畫也同雕刻一樣，在初期混合社會以前，它不過是附屬于別種用器上的一種裝飾圖案之類，在初期混合社會以後，它才眞正獨立起來，成爲眞正的中國繪畫藝術。而且就在這一千三百多年的一段時間內，它不但眞正獨立，也眞正發榮滋長到十分成熟的程度，就是說，從初期混合社會結束以後，中國的繪畫藝術便只在初期混合社會所鑄成的範圍以內使之日就衰落，再沒有什末方法使它找到更新的出路，一直等到第二個過渡時期，才能吸收別種新的血液，使之稍稍露出一點起色。

所以，不想根究中國繪畫藝術到底是什末則已，如果想根究，那就只有細心地觀察在初期混合社會時代的中國繪畫藝術，到底是以何種條件爲根據而進步，又以何種條件爲根據而完成不可。

但在未曾入手敘述這個時代的中國繪畫藝術之前，我們可以從這時代的物質生活同一般的社會思想方面，找出幾個問題，以爲實行敘述時的綱領。這幾個問題是：一，中國繪畫作家的社會地位及其一般的經濟基礎是什末？二，中國繪畫作家用什末方法把他們的思想放到繪畫藝術中去了的？三，這種應用方法之最高的形式及其如何妨害中國繪畫藝術之發展？

第一個問題的答案是：中國繪畫作家的社會地位是徘徊于生產者同統治者之間的觀念生活者之士大夫階級；這種觀念生活者的經濟條件，一面剝削生產者以爲生活基調，一面被統治者剝削。關于這個答案的內容，我們曾一再說明過，此處不再多贅。

第二個問題的答案是：中國繪畫作家是以象徵的地，寄懷的地的方法，把他們由實生活中所得到的思想，印證到繪畫藝術中去的。士大夫階級的前身是與統治者同一階級的人物，士大夫階級到了現在的地位對統治者已成爲被統治者，這個變動使他們覺得現在地位之不舒服；雖然他們現在也是被統治者，但在他們之下還有更不舒服的生產者一個階級在，使他們同時感覺自己的地位是上層與下層中間的一個緩衝地位：這樣，在高興的時候，就是說在統治者剝削他們不很烈害的時候，他們相當的可以以自已的地位爲安逸；在統治者剝削他們很烈害的時候 他們可以藉下層爲題材而發揮其憤恨的情緒。但是，我們知道，所謂統治者階級，他們也是士大夫出身，或是很快地變爲士大夫者的人，他們

覘與這些士大夫階級有過同樣的經驗，知道士大夫階級是如何可以影響被統治者之全體，便不能不想盡方法對他們加以種種防禦。這就使士大夫者流非常為難：對下層自是無可發揮其憤怒，因為他們已經剝削得可以了，對上層又抗不過政治的武器之防範，就是說，在實生活中間，為中國繪畫作家之本質的士大夫階級已經沒有可以發洩其情緒之餘地。所以，在沒有法想的當兒想出方法，那只有避免一切與現實生活發生關係的文字語言及行動，而把他們認為不能自已的情緒，貫注在用筆用墨同草木樹石方面。我們又知道、繪畫中間之筆墨草木樹石或人物，在其他一切人們則以為的確是與實生活毫無直接關係的筆墨草木樹石人物，而在繪畫作家，則無在不是他們的思想與情緒之象徵，在繪畫中的一切東西都是經作家人性化了的東西！于是，中國繪畫就不是專供游戲的「彫蟲小技」，實在是一方面逃脫了實生活中一切道德同法律的拘束，一方面又得自由發洩其不滿意于實生活的感情的東西。

第三個問題的答案是：中國繪畫作家因太驚訝于筆墨之神妙，從而為筆墨所拘，在思想方面失落了以實生活為對象的立脚點，在技巧方面失落了以自然為工具的經驗的來源，這就把中國繪畫送到死路上去了。何以呢？實生活是由人類開發的，人類假如進化不已，則實生活亦將生發不宜；人類同樣是開發自然的秘密的巨匠，人類假如進化不已，則自然之發現亦將無窮；中國繪

畫作家如果時時匯到實生活，如果時時從自然中攝取經驗，則思想不窮，技巧無盡，中國繪畫決不會停頓到一個固定的狀態而至于成爲死的東西；中國繪畫作家如果（現在是已經）一意跑進超現實超自然的形而上的空幻境界去，則進退全失其根據，中國繪畫安能不死？

初期混合社會的中國繪畫藝術史，便是指示我們，中國繪畫作家是，如何使中國繪畫藝術從現實生活中獨立，如何以追求形而上的空幻境界以中國繪畫藝術惟一的法術，又如何使此種無異于使中國繪畫藝術自殺的法術鞏固的，一段歷史。

這段歷史將以種種事實，證明這三個答案之幷無錯誤。

漢之繪畫　　漢代的中國繪畫作家，我們知道的，如西漢之毛延壽，東漢之楊魯，劉旦，都是待詔之類之專供御用者；如西漢周勃，東漢趙岐，蔡邕，張衡、劉褒，又都是地方官吏：全是士大夫之流。于是，漢代的繪畫，就不能脫出兩個範圍：一是宗法與封建的靈物崇拜，卽崇拜帝王威權或祖先靈魂；一是極端的個人享樂主義。

關于前一範圍，如明光殿畫古烈士，廣川惠王越于殿門畫短衣大袴長劍人像，明帝使班固等取經史故事而命畫家圖之，後漢光和鴻都門學孔子及七十二弟子像，成都學周公禮殿盤古三皇五帝三代君臣及仲尼七十弟子像畫壁，宣帝畫功臣于麒麟閣，武帝畫鬼神，明帝圖佛像，以及周公輔成王諸侯烈女圖等。

關于後一範圍，如景十三王傳：「海陽嗣，十五年，坐畫室，爲男女贏交接，置酒請諸父姊妹飲，令仰視畫」，這種畫，當然不會是古帝王烈士；又，元帝宮人甚多，常令畫工圖之，按圖召幸，這又是肖像之開始，然其用途如此。

在技巧方面，我們可以推測到三點：第一漢代因商業資本主義繼承于秦，與外國通商甚多，其中天竺（即印度）大秦（即羅馬）二國，甚有關係于繪畫技巧之傳術。魏書釋志載，漢明帝時蔡愔等曾到天竺，同了僧侶攝摩騰竺法蘭到中國來，并帶來了釋迦立像；帝令畫工圖在清涼臺同顯節陵上，彼等又畫首楞嚴二十五觀圖于保福院。這些畫，當然同印度繪畫一致，是非常注意于線條的，而線條恰又同中國書法相當，可知利用線條作畫，是那時主要技巧之一。

第二，漢畫留到此刻的當然沒有，而在石刻上頗可見到一二。我們看武梁祠石刻，或者是因爲古代的衣物原來粗笨，石刻上的人物結構，都非常厚重古拙，而于衣紋各處，則應用極單純的線條。我們又可以知道，構圖的單純化，渾厚化，裝飾化，亦爲當時的主要技巧之一。

第三，鄭午昌氏所著中國畫學全史：「以善布色名者，長安樊育林下陽望也」，引蔡氏：「明光殿省中皆以胡粉粉壁，青紫界之」。是知，那時也知運用色彩，但仍同前幾個社會的色彩意識差不多，大都用青紫黃赤等原色；且以如此朴厚的構圖，色彩

運用，亦當多此厚重的裝飾意味也。

至于畫論，張衡說：「畫工惡畫犬馬，而好作鬼魅，誠以實事難形，而虛偽不窮也」。換句話說，就是喜歡脫離現實而追模玄虛。證以當代黃老學術之特別見重，此說當無大誤。

魏晉之繪畫　魏晉繪畫題材有三大範疇：一曰釋道，二曰高人烈士，三曰純粹山水。

在釋道，如吳曹不興之清溪側坐，赤龍圖，赤龍盤，龍頭樣；晉張墨之維摩詰變相圖；嵇康之巢由洗耳圖；顧愷之的列仙圖，康會會像，沅湘像，三天女像，八國分舍利圖，行龍圖；史道碩之周穆王八駿圖，梵僧圖；夏侯瞻之楚人祀鬼圖；戴逵之尙平子圖，嵇阮圖，五天羅漢圖，黑獅子圖；戴勃之朝陽谷神風水圖；晉明帝之洛神賦圖，穆天子燕瑤池圖，瀛洲神仙圖等。

在高人烈士，如魏高貴鄉公盜跖圖；楊修吳季札像，嚴君平賣卜圖，晉衛協之卞莊刺虎圖，吳王舟師圖，列女圖；王廙之烈女傳仁智圖；顧愷之之司馬宣王像，謝安像，劉牢之像，桓玄像；史道碩有燕民送荊軻圖，王濬戈船圖；戴逵有漁父圖，杜征南人物圖，戴勃有秦始皇東游圖，晉武帝有漢武回中圖，畋牧圖等。

在山水，如魏高貴鄉公之黃河流勢圖；晉夏侯瞻之吳山圖；戴逵之吳中溪山邑居圖；戴勃之九州名山圖等。

我們知道，這些作家仍是帝王及卿士大夫之流，大部分作畫

是爲了寄興。而寄興云者，是對照他們底從政而說的，他們必以爲從政幷非他們所樂意的事情，于是寄其情感于繪畫。是則繪畫上所表現的情感，反較從文字及行動中看出的更爲正確。

其次，我們又知道，是魏晉的帝王卿士大夫把中國繪藝術從一般裝飾的地位上獨立起來了的，但彼時尙有例如賈逵，倉慈，黃蓋，陸雲，陶侃之類的肖像畫，是不和知作者姓名的作品，這大約就是從卿士大夫中分化出來的畫工畫匠者流。在後世，中國繪畫顯然分爲絕不相謀的兩個階級，一種是被治中國繪畫史者或中國畫家所竭力稱讚的所謂「士夫畫」，一種是被忘却了的工匠畫，這種分化的開始，就在這個時候。

魏晉時代以顧愷之爲大家，畫論亦以此公爲有力，玆擇其尤有關係者數條論列之：一，對用筆，用墨，設色及位置，都有細密的注意，此在「魏晉勝流畫贊」可見；

二，「畫雲臺山記」中有「山有面，則背向有陰影」數語，這是中國繪畫中陰影法之開始，與漢代之純以線條爲主者異；

三，「畫雲臺山記」中又有「山高而人遠耳」之數語，這又是中國繪中遠近法之應用，亦較漢之純裝飾意味者爲進步；

四，顧愷之評畫云：「畫烈女，刻削爲容儀，不盡生氣；又，插置丈夫支體，不似自然」之數語，可知此時之中國繪畫雖已獨立，却還沒有忘記其技巧是從自然經驗中所出。

林風眠先生著「重新估定中國繪畫的價值」中說，在倫敦博物館里的顧愷之「女史箴圖」，謂：「卽衣飾皆用曲線的描寫，生動的體態，確能充分的表現出來」。可知顧愷之之所以能爲魏晉時代的中國繪畫作家之代表，不獨在其能時時意味著思想與技巧之來源，且也眞能從思想應用到行動。

亦從此，我們知道，中國繪畫到了魏晉時代，已經不拘拘于裝飾的，笨拙的，單純的趣味，竟已隨經濟條件之專門化而深刻化了。

南北朝之繪畫　　南北朝的社會基礎與魏晉原無大差，惟此時之貴族與地主間，相互的鬥爭甚烈，分分亦甚複雜迅速；且南朝則集中數千年演化而來的士大夫階級于一地，北朝又聚土耳其蒙古圖伯特數外族于一處，這都直接使交換關係激烈化，間接使個人主義思想有超邁的發展。

因個人主義的社會意識有如此超邁的進步，繪畫藝術乃截然成立爲專門的學術，卽中國的繪畫藝術到此時已自成一體系，以與其他學術對立：到此時，中國繪畫藝術有了本身的思想體系，所謂中國繪畫藝術的本體論；有了對中國繪畫本身的技巧的研究，所謂方法論；更有了對中國繪畫之內容與形式的評判學，所謂認識論。

中國繪畫的本體論，在有名的畫論中間，以宗炳的「山水序」，王微的「叙畫」，及梁元帝的「山水松石格」爲最，兹分

別論列之如下。

宗炳說，中國繪畫的內容，是「聖人含道應物」的道，是「聖人以神法道」的道，是「山水以形媚道」的道；亦卽是，「應物會心爲理」的理，是「目亦同應，心亦俱會，應會感神，神超理得」的理。謂道謂理，道理本爲一物，卽易所謂「象」之自然的現象，而爲中國繪畫作家擡高到如像老子所謂恍惚之象。這個象，在聖人如佛老，則名之爲法爲道；在賢者如巖穴之士，則名之爲理：中國繪畫作家卽以此道此理之超然的象，作爲本體。

王微解釋中國繪畫的內容，說是「本乎形者融，靈而變動者心也」的靈與變；是「擬太虛之體」的虛；是「豈獨運諸指掌，亦以神明降之」的神；靈，虛，神，變者，老子所謂「渺渺冥冥其中有物」的道也，道便是不可捉摸，不可言詮，旣眞，亦善，且美的，一種自然之象。

梁元帝說，中國繪畫的本體，是「天地之名，造化爲靈」的，造化所給與我們的，一種不可聞，不可見，不可捫的，一種自然存在的原動力。

綜上三說，在南北朝人的眼里的中國繪畫之本體，總歸是宇宙間的，一種超出一切現象的力量的一部或全部：這力量，仔細致察起來的時候，好像是同那種御造化，理天地，左右人運命的大力量，原本是一體似的。而這大力量者，正是康德所謂神權的

別名。在中國，那是從原始社會的天，宗法社會的靈魂，封建社會的帝王權威，一路變化而來的東西，用我們常用的術語，那便是抽象的靈物崇拜之靈物。南北朝的中國繪畫作家，第一就把這個靈物把握了來，作成他們的本體論的內容；其次，他們却沒有像宗教家一樣，以爲這種靈物有非降身屈從不可的必要，却個性地的應用了來，以爲寄存他們從實生活中所得的刺激的發洩之具而已。

中國繪畫的理論，一同別種理論一樣，是很難得與實際應用分得開的，于是以上三家旣經論列了中國繪畫的本論，且也到處涉及了中國繪畫的方法論。

梁元帝要人「運人情」而「設奇巧之體勢，寫山水之縱橫」或「褎茂林之幽趣，割雜草之芳情」：就是說，中國繪畫的方法，是要把取材人性化，使技巧之蹤跡不露，而自能表現人情之騁馳。

宗炳說要「澄懷味象」，要「質有趨靈」，要「以形媚道」，要「類之成巧」：就是說，要洗去胸中一切雜念，于寂靜中吟味自然現象的實質，要以自然現象爲形式而寄存人性之靈，要使形式爲表現靈性之工具，形式不患正確。

王微說，要「橫變縱化而動生焉，前矩後方而靈出焉」，以達到所謂「畫之情」：就是說，要變化而有規矩，規矩而有變化，以與自然現象之變化性與秩序性相應。

綜上三說，可以知道，在南北朝時代的中國繪畫方法論，是意識的地想同自然模倣脫離，而又不敢遽然脫離自然模倣的，一種思想的昇華作用之初步現象。

中國繪畫的認識論，南北朝時代可得三人，即顏之推，謝赫與姚最是。其中，尤以謝赫的六法論，爲中國繪畫藝術評判的第一部有力的作品，故本論但就謝說論列之如下。

謝氏六法，偏重時間性者爲「氣韻生動」及「骨法用筆」兩法，偏重空間性者爲「應物象形」，「隨類賦彩」及「經營位置」三法，專論學習方法者爲，傳模移寫，一法

「氣韻生動」是指畫面上力學的相互的關聯說的，是與濃淡，輕重，疾徐都有關係的。我們知道，不特物類之實際動作有力學上的關係，即形式上似爲靜止的物類，其相互間，亦有相當的力學關係，此證之萬有引力說可知。「氣韻」正如音樂上的「音韻」，是指一切動靜各物之內在的力量，及此內在力量之相互影響說的：音樂上之每一單音，都與全曲有關，而全曲之價值在于各種單音的組織之全部；繪畫上之每一部分，亦與全畫有關，而全畫的價值，亦在于各種部分的關聯的組織之全部。所以，「氣韻生動」不是局部地的指示物象外表的運動，同樣也指示內在的力學之理性。

「骨法用筆」同樣是指畫面上之力學的關係的，其不同，則在于應用書法的理論，以結體書寫之嚴寬，輕重，疾徐爲目標

的。中國書法家是，以筆爲鋒，以字爲陣，以縱橫闔闢，動靜顯伏，一如戰陣應敵之法，發洩其內在的情感的；謝赫之爲是論，蓋卽應用此種理法，以字之結構爲畫之結構，以字之點拂撇畫爲畫之用筆，以書法之發洩情感者爲畫之發洩情感的取法。中國繪畫中有所謂「格」者，蓋卽筆與筆間之結構爲基調之說；有所謂「調」者，蓋卽筆之輕重，墨之濃淡爲基調之說：總論格調，是一面意識著氣韻，一面意識著用筆的。

「應物象形」同「隨類賦彩」，是如何用筆墨色彩使物之空間性如大小輕重顯現的方法；「經營位置」，是指如將物體放在畫面使之相安的方法：前兩者指不入畫面以前之物的體積及形象而言，後一者指既入畫面以後的物體之長短寬狹而言，都是形體上的事。

「傳模移寫」，在謝赫立論之初，或亦如書法家所謂「臨」碑帖一樣，是爲初學作畫者練習用墨及經營位置各種基本工夫而設，幷不是要中國繪畫作家卽以此爲能事的；後世誤會此意，原非謝赫之罪。

姚最及顏之推論畫各作，其鞭辟入理之度，遠不及謝氏，顏論却有一二可以注意者，卽畫家身分（社會地位）論是。其語曰：「若官未通顯，每被官私使令，亦爲猥役。吳郡貴士端，出身湘東國侍郎，後爲鎮南府刑獄參軍，有子曰庭，西朝中書舍人；父子幷有琴書之藝，尤妙丹青，常被元帝所使，每懷羞恨。

彭城劉岳，橐之子也，仕爲驃騎府管記，平氏縣令，才學快士，而畫絕倫，後隨武陵入蜀，下牢之敗，遂爲陸護軍畫支江寺壁，與諸工巧雜處。向使三賢都不曉畫，直運素業，豈見此恥乎」？按之推與其父協，俱爲梁朝官吏，之推後入北齊，曾爲黃門侍郎，本身爲世家子，故見解有如此者。

在這一段引文中，我們看出中國繪畫界之分化的一般的情形，卽上爲士大夫階級之士夫畫家，下爲諸工巧階級之畫工畫匠是。前者之一階級中，還有一種分化，卽所謂巖穴逸士及林泉高人是，如陶宏景宗測，王徽及宗炳是。

最後之一類畫家，大概也同顏之推一樣，以爲爲人所使而與諸工巧雜處爲可恥，故寧以其所能自隱耳。

南北朝繪畫題材，從貞觀公私畫史其及他書物中所見者，約可分爲釋道，故事，肖像，山水，雜物五類。

應歸釋道類者，如陸綏之立釋迦像，顧寶光之天竺僧像，袁倩之維摩詰變相圖，天女像，東晉商僧像，三龍圖，謝稚之秦王游海圖，游仙圖，宗炳之惠持師圖，史敬文之黃帝昇仙圖，史粲之穆天子八駿圖，毛惠秀之釋迦十弟子圖，胡僧圖，姚曇度之般洪像，白馬寺寶台樣，解倩之九子魔圖，西域僧迦佛陀之鬼神樣，梁元帝之文殊像，張僧繇之行道天王像，維摩寶詰摩納仙人朱異等像，醉僧橫泉門龍昆明二龍淸溪宮水怪等圖；又有名家畫壁凡三十六，可謂極一時之盛。

應歸故事類者，如陸探之蔡姬蕩舟劉亮騧馬等圖，顧景秀之懷香孫公命將陸士衡詩會刺虎及小兒戲鵝諸圖，謝稚之輕車迅邁孝經狩河陽汾陽饑鼎楚令尹泣兩歧蛇洛陽平門翻車諸圖，宗炳之問禮圖，江僧寶之小兒戲鵝及職貢圖，史敬文之梁冀人馬圖，劉瑱之吳中舟行及少年行樂圖，毛惠遠之刀戟戲圖騎馬圖，王殿之販春圖，章繼伯之藉田圖，張僧繇之漢武射蛟吳王格虎羊雅仁躍馬梁宮人射雉詠梅等圖，張善果之悉達太子納妃等圖，楊子華之北齊貴戚游苑圖，曹仲達之齊神武臨軒對武騎弋獵等圖，數目亦多。

應歸肖像類者，如陸探微之宋明帝宋景和豫章王建平王江夏王零陵王王太宰羊玄保江智淵顧慶孫高麗孝武功臣勳臣建安山陽二王沈曇慶麻超之徐僧寶等像，陸綏之周盤龍像，顧寶光之豫章王宋景陵王各等像，勳賢褚淵袁粲張興等圖，顧景秀之王僧綽圖，王謝諸賢名臣等各像，謝稚之孟母圖，宗炳之穎川先賢圖，尹長生之山陰王像，濮萬年之蘇門先生圖及名臣像，史藝之孫綽及王羲之像，劉瑱之朝臣像，毛惠遠之山陽七賢及醉客圖，范惟賢之孝子屏風，謝赫之安期先生圖，陳公恩之朱買臣列女傳智仁列女傳貞節等圖，鍾宗之之王獻之像，解倩之王夫人樣，聶松之支道林像，曹仲達之慕容紹宗盧思道像。

應歸山水類者，如顧景秀之雜竹樣，謝稚之濠梁圖，宗炳之永嘉屋邑圖，毛惠秀之剡中溪谷墟村圖。

應歸雜物類者，如陸探微之毛詩新台高麗赭白馬蟬雀鬥鴨獮猴等圖，顧寶光之洛中車越馬中風俗高麗鬥鴨等圖，顧景秀之蟬雀圖，尹長生之牛車圖，陶景眞之虎豹孔雀鸚鵡等圖，西域僧迦佛陀之外國雜獸，梁元帝之鹿及鸛鶴弄波澤圖，張僧繇之雜人馬兵刀圖，楊子華之雜人馬兵刀屛風，曹仲達之名馬樣，這是唐宋而後花鳥及雜畫之所自出。

綜觀以上各目，我們知道；一，中國繪畫到了南北朝時代，已經開闢了許多取材的新領域；二，雖許多批評家十分注意山水畫，但山水畫實際不過才從人物背景獨立，遠不如釋道人物及傳說故事之繪畫數量之多；三，其所表現的思想，除少數宗法的同封建的餘緒而外，主要部分是釋道教義的，脫離現實生活的，個人主餘義的成分；四，技巧已經很深刻并專門化了。

南北朝時代始有由印度傳來之凹凸法，林風眠先生「重新估定中國繪畫的價値」同潘天授先生「中國繪畫史」均論及之，茲不再贅。

隋唐之繪畫　　有隋一代，爲時只二十餘年，在繪畫方面尙不及在彫刻方面貢獻之多。在畫家方面，最著者不過展子虔等五六家：作品仍以釋道爲多，人物次之，山水亦不見發達：畫論絕無專著。

惟有一事頗有趣：楊契丹與鄭法士，同畫長安光明寺塔，鄭求楊畫之所本，楊乃引鄭觀宮闕衣冠車馬，曰；「此是吾畫本

也」，鄭深歎服。這是指明，那時的繪畫技巧，到底還沒有邏面自然。

唐代，是中國繪畫發展到頂點的一個時代；批評家有張彥遠，朱景玄，李嗣眞及王維諸家：道釋作家有閻立本弟兄，尉遲乙僧及吳道玄諸傑：人物畫家有張萱，周昉諸名匠：山水有李思訓父子，王維及王洽諸大家：花鳥有邊鸞，周滉及滕昌佑諸怪傑。

宣和畫譜所收，畫家自閻立本以下凡七十餘家，作品達千餘件，計；道釋畫家十九人，作品四百十餘種：人物畫家十三人，作品二百十五種：番族畫家二人，作品百十種：山水畫家九人，作品百六十五種：畜獸畫家十四人，作品百六十九種；花鳥畫家八人，作品八十九種：以上僅錄其有名者而已。

且此之所收，多爲絹本，或壁畫之以絹爲素者；其不爲宣和畫譜所收，而見于別處者，尙有許多種類；有不知姓名者之作品約六十餘種，則以道釋人物爲多。

鄭午昌先生在其中國畫學史中，舉例說明者凡十三家，其間：爲當代官吏者，有閻立德，閻立本，李思訓，李昭道，吳道玄，王維，張璪，薛稷，鄭虔，曹霸，韓幹，韋偃，邊鸞；爲所謂高人逸士者，有尉遲乙僧，周昉，王洽，孫位。

以身分論，士大夫之流，自然不捨得脫離前代士大夫者流的舊衣鉢，宗法的與封建的質分依然存在，故道釋人物的作家爲

多，作品數量甚巨；高人逸士者流，爲道教的超然思想之代表，尤適合個人主義者之脾胃，故山水花鳥畜獸的作家爲數尤巨，作品較前代有特殊之進步；至于無名作家，則中下階級者爲多，乃直接農民與商人者，宜其多宗法及個人主義之思想也。

以技巧的專精論，除前述道釋人物諸部門而外，如肖像，佛像，龍，馬，貓，牛，雞，鷹，鶴，虎，犬，松石，水竹，此時則都有專精的畫家。爲什末呢？我們知道，道教幾乎是一種拜物教，對于宇宙間一切大大小小的物事，都賦以相當的義意，使爲該教的標記之一種類；這種辦法，恰恰同中國繪畫作家一草一木賦以人性的方法相合，或以音，或以形，或則直指，或則影射：道教的思想既爲有唐一代最猖狂的思想，則中國繪畫作家適應道家標記的辦法而向各方面搜集取材是必然的，這是唐代取材加多技巧專精之第一原因。中國繪畫作家之從事製作，原是爲消磨其煩悶的時間，時間有餘，則技巧專精，是必然的產物，此其二。那時候。統治者與被統治者之爭，剝削者之爭，商人與商人之爭，在在都足以影響畫家的思想，則出奇制勝，努力技巧以求出人頭地，也是往往不能免的，此其三。因爲實際生活，已經多樣化了，繪畫技巧自不能不複雜化，此其四。

南北朝以來，批評家多注意于山水畫；山水畫到了唐代，就大有凌駕一切之勢。山水畫，它的內容是什末呢？那自然是，離開一切實際生活的出世思想的代表：那思想的出發，沒有想到曾

祖愛子孫的宗法思想，沒有想到以強力制人的封建思想，而是深刻地意識著個人主義的，疾世自善的，超然的思想的。在唐代最有名的山水家中，李思訓是喜歡運用色彩的，王維是喜歡專用淡墨的，然自盛唐而後，李派已大大不如王派，後世士夫畫竟全以所謂南派之王法爲宗，何以呢？因爲運用色彩，還比較的與世俗接近，全用淡墨，則脫離世俗愈遠，山水畫家惟恐離世未遠，故寧「知白守黑」耳！鄭午昌先生說得好，他說：「中唐以還，佛教之禪宗獨盛，社會風尙，皆愛其超然灑脫高遠淡泊之陶養，而士大夫文雅（？）之思想勃然大起，與初唐盛唐時殊有不同，故王維之破墨，遂爲當時士大夫所重，卒以成爲我國文人畫之祖」，可算把「文人畫」的思想內容一語道破。

以取材的性質論，可謂爲封建社會思想之代表者，如秦府十八學士，貞觀十八年所圖之凌煙閣二十四功臣諸像；可謂爲宗法社會思想之代表者，爲功德部分之釋道像及用爲供奉或紀念物之人物肖像。前者，無非是帝王給與奴隸之獎狀，其義原甚明顯；後者，據日人大村西崖說：「功德者，爲父母及自身眷屬所禱，乃繪佛像，供佛座下」云云，其義亦可知。

關于中國繪畫的本體論，前已舉宗炳等說論述之。唐代道教爲一切社會之冠，其談空說玄的態度，當更猖獗。茲舉張彥遠等數人，略論唐代畫論之趨向。

唐符載，觀張員外畫松石序曰：「觀夫張公之勢，非畫也，

眞道也。當其有事，已知遺去機巧，意冥玄化，而物在靈府」。此物也，旣非空虛，亦非實在，乃是恍惚有物之物，故「眞道也」。

白居易云：「故措一意，狀一物，往往運思中與神會，髣髴焉，若歐和役靈于其間者」。須是「髣髴焉」，然後才可以提到中國繪畫之本來面目。

王維山水訣云：「畫道之中，水墨爲上：肇自然之性，成造化之功」。水墨，是不露聲色，不動情感，與淸靜無爲，飄然物外的意味十分相合的東西。因爲是這樣超然靜穆的東西，所以能「肇自然之性，成造化之功」，故所謂自然者，不是我們凡人所見的自然，却是道家之所謂自然。

張彥遠敍繪畫之源流云：「夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時幷運」；又云：「記傳所以敍其事，不能載其形，賦頌所以詠其美，不能備其象，圖畫之制，所兼之」。這是說及繪畫之功用，然旣推崇之至「與六籍同功」，則所謂藝術是社會的組織意識者，分明承認。

朱景玄畫錄引云：「畫者，聖也；蓋以窮天地之不至，顯日月之不照」；又云：「至于移神定質，輕墨落素，有象用之以立，無形因之而生」。則繪畫不特有超天地日月之作用，且有與造化同樣之功能。

綜上數說，我們可以知道，道教思想，是如何被中國畫家引

用。

關于繪畫之方法論，大部分仍以取法自然爲準。張彥遠云：「開元中，將軍裴旻善舞劍，道子觀旻舞劍，見出沒神怪既畢，揮毫益進」；白居易畫竹歌云：「人畫竹梢死羸垂，蕭畫枝活葉葉動……舉頭忽看不似畫，低耳靜聽疑有聲」，這是氣韻生動之所謂物的動象之描寫；前人不甚措意論墨，張彥遠云：「草木繁榮，不待丹綠之彩；雲雪飄颺，不待鉛粉而白，山不待青空而翠，鳳不待五色而粹，是故，運墨而五色具，謂之得意」；裴諧修處士桃花園歌云：「勾芒若見應羞殺，暈綠勻紅漸分別，堪憐彩筆似東風，一朵一枝隨手發。燕支乍溼如含露，引得嬌鶯癡不去，多少游蜂盡日飛，看偏花心求入處。工夫妙麗實奇絕，似對韶光好時節，偏宜留著深冬里，鋪向樓前殛霜雪」。則又爲對色彩之贊美者。

唐代繪畫之所以發達一至于此，道教思想之適合當時經濟條件而勃興，自是其主要原因；同時，唐代，亦是中國國際貿易史上有數之一頁，除日本外，如名爲大食之阿拉伯，名爲安息之波斯，名爲師子國之印度洋中島嶼，以及回教，暹邏，各處，都曾與唐往來，由這種商業傳達而帶來的文化傳佈，是有不少力量的。

五代之繪畫　　關于五代之經濟的社會條件，本章第二節中已論及之，然尚有數點，附論于此，以便于對五代繪畫藝術之檢

查，即：一，五代原爲唐之藩鎮，其自身爲封建諸侯，故有滅國掠財稱臣獻地之行爲；二，此種封建地主，不特私有廣大之土地，且也以之爲商業資本之所由出，如閩楚蜀諸國，用鐵錢，以實初之商業保護政策；三則，五代爲時不過五十四年，而更迭有十三君之多，五易國而八易姓，其間階級分化旣急，士大夫之數量亦必激增；四則，此時各國都多養子，宗法因以較衰。

五代繪畫作家，就有名者論，爲王室與士大夫者，有趙巖張圖徐熙曹仲玄周文矩滕昌佑黃筌蒲師訓諸人；爲高人逸士者，有貫休李昇鍾隱關仝荆浩；就宣和畫譜所收畫目，此時繪畫有道釋人物宮室番族龍魚山水畜獸花鳥墨竹蔬菓等門類；此中，道釋作家十一作品四百有二，人物作家十作品百四十五，宮室作家二作品三十三，番族作家三作品二十四，龍魚作家二作品五十，山水作家三作品百十七，畜獸作家四作品四十九，花鳥作家十一作品千叉三十九；鄭午昌先生所攷，五代壁畫三十餘處，日人大村西崖謂大英博館藏有由燉煌掘出五代功德畫多種。

從這一段攷察，我們得到以下幾點：可以歸入封建思想中之作品僅宮室番族兩類，才佔全數不到三十分之一；可以歸入宗法思想之作品僅功德畫一類，數量小到不知幾百分之幾；餘則均爲個人主義思想的表現物，數量之大，幾延及全體。而花鳥畫之空前的發展，與山水畫之銳利的進步，尤可爲個人主義思想普及于當時之明證。

若以謝赫之六法論五代之繪畫技巧，則「應物象形」及「隨類賦彩」的自然模倣爲最，「氣韻生動」及「骨法用筆」次之，「傳模移寫」又次之。

關于模倣之模倣，如福感寺僧之模展子虔獅子，李壽儀之模張素卿十二仙君；杜子環貫休之作，稍不襲前人牙慧，均爲儕輩所驚：可以證明「傳模移寫」之存在。

荆浩筆法記，論氣韻筆法及應物象形，較謝論尤爲仔細，玆列論如下：

「氣者」心隨筆運，取象不惑；

「韻者」隱跡立形，備遺不俗；

「思者」刪撥大要，凝想物形；

「筆者」雖依法則，運轉變通，不質不形，如飛如動；

「墨者，高低暈淡，品物成深，文采自然，似非因筆」。

又曰：「凡筆有四勢」謂：筋，肉，骨，氣：

「筆絕而斷謂之筋：起伏成實謂之肉，生死剛正謂之骨，蹟畫不敗謂之氣；故知，墨大質者失其體，色微者敗正氣，筋死者無肉，蹟斷者無筋，苟媚者無骨」。

這分明是論氣韻筆法的，然他把「氣韻生動」完全弄到用筆的範圍去了：謝論氣韻是綜合的，荆論成爲分析的了。他又說：

「畫者，畫也，度物象而取其眞：物之華，取其華；物之實，取其實：不可執華爲實。若不知術，苟似可也，圖眞

不可及也」。

「似者，得其形，遺其氣；眞者，氣質俱盛。凡氣，傳于華，遺于象，象之死也」，

「有形病者：花木不時，屋小人大，或樹高于山，橋不登于岸，可度形之類是也；

「無形之病：氣韻俱泯，物象全乖，筆墨雖行，類同死物，以斯格拙，不可刪修」。

這是論應物象形的，他的意思，最要緊的是把握住物象內在的眞實，至于圖畫，則不妨任筆力所之率意爲之，結果，自然與物象幷無乖謬，而筆墨之氣韻宛在。

五代之繪畫的本體論，在荊浩筆法記中說：「乃知教化聖賢之職也，祿與不祿，而不能去，善惡之蹟，感而應之」，雖是說明藝術家的態度，亦可見其以爲畫家之心卽聖賢之心，而繪畫的本體則是「善與人同」的教化心理。

至技巧之顯著的進步，如南唐後主所創之雙鈎法，畫竹，細枝碎葉莫不鈎勒；徐崇嗣之沒骨花鳥，則純以色彩渲染而成，大有類于西洋之水彩畫法；李夫人之月窗寫墨竹：都是五代的新發明。

宋之繪畫　宋代之社會基礎，大致無異于唐，不過土地旣狹，人口自密，暴歛旣多，社會分化自急，而士大夫數量之激增，乃爲空前所未有者。且也，有宋一代，北臨強敵之遼金夏三

圖，以交換生產品爲目的之武功不能發展；而小民爲苛捐暴稅及地主役使弄得生死不得，又無力反抗：這就使士大夫者流，有了樂極淫思的機會，佛教禪宗，乃于此時大大發展。

這種情形，在宋代繪畫上發生何種影響呢？日人大村西崖說得好不痛快，他說：「自北宋新密教興，禪宗獨盛，佛及菩薩圖象之禮拜供養，反不如定坐，靜慮，參禪，修養之盛。當時所要求之物，爲般若十六善神，白衣，水月，楊柳，及所謂貔兒等，華美之觀音圖，諸祖禪機圖，師家之頂相，或充飾素壁之十六羅漢等數種而已」。這是說明因禪宗之盛，引起宋代釋道畫之衰落。又說：「又因禪僧好脫落有相之風氣，喜水墨之草畫，知森羅萬法，實相之端倪，不立文字。因欲資開悟教外別傳之故，喜自然之山水花木竹禽鳥等畫，反在帶有宗教臭味之物之上。這是說明，宋代釋道畫之衰落由于禪宗，山水花鳥畫之興亦由于禪宗。

我們知道，道教是很善于吸收別人的教義的，禪宗的方法，旣一時大行，道教者流，亦有起而吸收之的罷？且爲禪宗所利用的山水花鳥竹石等畫，又正與道教的標記發生著絕大關係，想利用這種方法，也是很便當的事。此種標記一經爲道教所利用，則走進宋代士大夫者流的繪畫作家的心里，尤其容易。我們知道，四君子畫是起于宋代，而所謂四君子者，是以蘭竹梅菊的性格，象徵人的性格的辦法，這幾乎正是道教之標記的原義了！這其間

的蛛絲馬跡，尋起來是很有意思的事。

宣和畫譜中，宋人繪畫作家，都凡百有三人，作品三千三百餘件，其間：花鳥畫凡一千六百七十件，山水畫凡八百二十三件，道釋畫凡二百八十九件，人物畫凡一百四十九件；據畫史彙傳，宋代畫家：帝族有十一人，畫史有六百二十三人，僊門十人，釋七十人，后妃有九人，一史有十二人，妓三人。

著名畫家之爲士大夫者，有李成董源郭忠恕黃居寀高益燕文貴易元吉高克明郭熙崔白李公麟文同蘇軾趙令穰米芾趙伯駒馬和之李唐江參劉松年馬遠夏珪趙孟堅鄭思肖完顏畤；爲高人逸士者，有范寬高文進孫知微趙昌許道寧楊无咎龔開巨然；帝王后妃妓女不計。

宋代畫論，蔚爲大觀，常見者有劉道醇之五代名畫補遺及宋朝名畫評，黃休復之益州名畫錄，郭若虛之名畫見聞志，郭思之林泉高致集，李廌之德隅齋畫品，米芾之畫史，韓拙之山水純全集董逌之廣川畫跋，鄧椿之畫斷，不知作者名氏之宣和畫譜及宣和論畫雜評等。

宋代對于繪畫之本論，適與理性論相合。

張邦美云：「造乎理者能畫物之妙，昧乎理者則失物之眞，何哉？蓋天性之機也。性者，天所賦之體，機者，人神之用。機之發，萬變生焉。惟畫能造其理者，能因性之自然，究物之微妙」。韓拙云：「天之所賦與我者性也，性之所資于人者學

也」。米芾云：「子雲以字爲心畫，非窮理者其語不能至是」。沈括云：「書畫之妙當以神會………至于奧理冥造者，罕見其人」。

此理此性，卽儒家之正心誠意，卽道家之自然無爲，卽佛家之眞如自在：實卽生命之本體也。

何以養成此生命之本體？宋儒要人格致知，要人必誠必敬；禪宗要人冥參默悟；道家要人服內丹：宋畫論家，要人「養得胸中寬快，意思悅適」，要人「凡落筆之日，必明窗淨几，焚香左右」，要人「必神閑意定」，要人「神定者，一發而得妙解」，要人「方其落筆之際，不知我之爲草蟲耶，草蟲之爲我也」。

這種修養方法，正是最近過去的，中國繪畫作家的態度。

此時對于繪畫之方法論，亦頗與性理之學相通，故蘇東坡云：「山石竹木水波烟雲雖無常形而有常理，常形之失人皆知之，常理之不當雖曉畫者有不知」，又：「世之工人或能曲盡其形，而至于理，非高人逸才不能辨」。沈括云：「書畫之妙當以神會：難可以形器求也」。歐陽永叔云：「古畫畫意不畫形，梅詩詠物無隱情；忘形得意知者寡，不若見詩如見畫」。白樂天云：「畫之貴似，豈其形似之貴耶」？從此而後，中國繪畫有所謂寫意畫者，則不求形之作，受此種文人的影響眞是不少。

第八章　後期混合社會

第一節　後期混合社會解

顧名思義，後期混合社會雖在初期混合社會之後，到底還是混合社會，卽是說，在元初至淸代後葉的中國社會，仍然是以宗法，封建及個人主義的思想，爲其思想之中心；但又因爲，自元而後，商業資本勢力逐漸增高，個人主義的思想尤爲優越，故稱之爲後期混合社會耳。

在後期混合社會中，我國所收只有三個朝代，其中只有有明一代是由中國的農民階級起而握得政權的，但也如漢代一樣，雖然起始是由宗法及封建思想較爲優越的農村，不久以後，卽已不得不爲社會經濟的必然性所降服，而自動投身到商業資本及高利貸的勢力之下，一變其未握政權以前的思想，卽從比較是宗法幷封建的思想佔優勢的狀態中一變而投降到個人主義思想影響之下；至于有元及有淸，則在未入中國以前，已經以商業資本及其武力的優勢在中國以外之各國稱雄經過來的，及到中國以後，元

代對中國文化不大肯了解是其本來面，淸代雖竭力提倡中國文化是其愚民政策之一，一例都不大懂得中國固有的文化，而自以其商資的個人主義爲思想之根據的：這樣，貫通元明淸三代，豈非特別是個人主義思想獨盛的時候嗎？

自然，如此說法，似乎太偏于帝王意向：完全沒有說到帝王以下的各個階級！

我們知道，中國的歷史中心，是介乎上下之間的所謂士大夫階級者佔著絕大的勢力的。而所謂士大夫者，在一種偉大的強力壓到他們的肩上的時候，他們就只有三種態度好取：一種是絕對的屈服，丟掉一切過去的思想，以當局的思想爲思想，影響所及，隨使一部分民衆爲忍苦力作或僥倖仕官的思想；稍微有一點強性的，不爲無味屈服，又不自隱，遂成爲所謂在野黨者，消極的執行其在野監督的思想，但又不敢公然如何發言，這種影響，又使一部分民衆徒爲不平之鳴：反抗性甚強，而自問不能當時偉力相抗者，乃遁形隱跡，消遙于林泉之間，這又使一部分民衆致其力于玄學或爲宿命論的悲觀的思想。第一與第三兩種，都是個人主義思想的支持者，第二種因不平而爲往古的追慕。所以，個人主義的支持者旣多且力，宗法與封建的支持者不過出于憤激而人少力弱：這就是後期混合社會之所以不同于初期混合社會者，亦卽爲本期社會意識之主調。

至于更詳細的情形，我們自然要在下兩節解及。

第二節　後期混合社會的物質生活

後期混合社會的經濟條件，與前個時代之最大的區別，不在物質的生產，而在物質的交換關係：中國與外洋發生物質的交換關係史，實始于秦代，而顯于漢代，至唐宋而較繁，但終不及元明清三朝之尤爲隆盛：所以，物質的交換關係之範圍的擴大與性質的強調，就成爲後期混合社會之經濟的特色。

日人高桑駒吉之中國文化史謂元代：「絕大之帝國興起以後，其臨在的小國都歸滅亡，交通往來因以自由」，又說：「以政治上及軍事上的目的故，新開官道及宿驛，設守備，而旅客的危險困難遂從而減少」：這是說，元代而後，國內的物質交換關係，範圍既較以前爲大，行動上亦便利，結果自然是商業興隆。

侯厚培之中國國際貿易小史說：「元移宋鼎，入主華夏，亞洲諸國，悉爲藩屬，對外貿易，已趨比較自由，以是海外通商，亦以此時爲盛」，又說：「歐人之東來貿易，始于明代，開吾國通商史上之新紀元」，又說：「考明末清初，近代歐人之來華貿易者，除葡萄牙，西班牙，荷蘭，英國，法國，美國，俄國外，尚有瑞典人，普魯士人，丹麥人，漢堡人，奧地利人，意大利人，祕魯人，墨西哥人，智利人等」，又曰：「元代貿易政策，與宋略有不同，其可注意者，有二：一曰貿易之比較自由，一曰官營海外貿易」：這是說，元代而後，中國對外洋之物質交換情

形，不特行動自由，有國營之大規模的商業，且其範圍實包括亞，歐，澳，美，全地球五分之四的大小。

元代之通商口岸，爲：廣州，泉州，上海，海鹽，温州，杭州，四明，乍浦等八處；明代，增：太倉，高州，澳門，永樂，澎湖，漳州等六處；清初尤多。

第三節 後期混合社會之一般的文化

後期混合社會而後，距離現在不遠，一切文化情形，都有隨在見到，本論既非各種專門學術之專門的研究，自無過細叙述之必要，玆特舉關于宗教及哲理信仰之一條，加以說明，俾讀者一望而知此時一般思維之所在而已。

宗教　佛教在唐宋時代之興隆前已言之，至于有元，則突然爲專以祈禱咒禁爲能事之喇嘛教所代替，這是很有趣味的。佛教在唐宋時代，雖然同是個人主義的東西，但所謂功德云云，尚帶有不少宗法社會思想的成分，這種成分既不適于個人主義異樣發達之元代，故不得不以純求個人享樂及靈魂（自己的）安慰之喇嘛教所代替，這是勢所必然的。

道教，我們說過，它雖以個人主義爲中心，因其所收者雜，故封建同宗法的思想亦爲具體而微的道教思想之一，于是，到了元代，也就不能不同佛教同一運命，雖然元太祖以後也曾厚遇道教信徒，事實上則不過徒取其長生不死之說，以適應其極端個人

主義耳。

回教，在元代也還興盛，這是因爲，回教的武力的教義，頗與元代之帝國主義性質相合，近于封建社會的霸道思想也。

依同樣之社會的根據，元代也容納了正是十字軍興隆時代的基督教，而西洋各國，各藉此得深入中國內地，爲第二過渡期社會張本。

明代在開國之始，因離開農村不遠，相當地保存著宗法幷封建的思想，故也曾一度崇奉佛教；然不久卽以喇嘛敎代之，與前個朝代一般無異。此外，道教較元代爲盛，基督教勢力亦不衰。

淸代起于蒙古，乃喇嘛教最爲發達之地；且以其社會條件漸趨于第二過渡時期的狀態度，故爲歐洲產業革命姊妹花之新教，亦于是時在中國有相當之發展。

宗教情形如此，若以本章第一節所舉之三種態度比較之，這就是明之所以能代元而興，明代黨禍之發生，及後來之各種教匪革命之所由來。

哲理　元代大儒如許魯齋，劉靜修，金仁山及吳草廬諸人，都一方面承繼宋儒性理的玄學，一方面使此種學過渡到後一個朝代；明代大儒，著者莫如王守仁，其說則純以極端的唯心哲學爲歸宿，那是非常地應用了佛家的認識論，而以其方法適用于性理之學的。

至于文字語言，則元代而後，因交通發展，接解的方面較

多，故已將過去分離的技巧加以綜合并體系的變化，成爲很接近于現代形式的戲劇同小說，其名著之多，作家之衆，是難得以極簡單的文字形容得盡的。

甚至如八股文章及試帖詩賦，則是當時所謂統治者階級，爲抑制士大夫者流的在野監督言論之發生，特用語言文字方面藝術，作爲文治統一的工具的。

第四節　後期混合社會的建築

元之建築　　元代建築可知者爲數甚少，今僅就居庸關一例說明一二：關在北平城北四十里處，西元一千三百四十五年，即元順帝至元六年所建；門爲截頂尖首拱式，洞壁，門拱，均用大理石材，勢頗雄壯；女牆改爲重台鈎闌式，與牆面同爲青石石材；至此中彫刻，當于論及元代彫刻時說明之。

明之建築　　明代建築，遺物頗多，玆就朝廟，陵墓，寺塔三類說明之；宮殿建築，在南京者，除午朝門一門而外，悉爲洪楊所毀，惟北平清代故宮，則大部分仍爲明代建築物；陵墓建築，如南京之明孝陵，北平之十三陵，故物均在，頗可爲研究之助；寺塔，如北平之天壇，地壇，日壇，月壇，如北平西山之碧雲寺，如俗呼五塔寺之北平城西的正覺寺，都是有名的明代建築。

陵墓。中國的帝王陵墓，從漢代以來，漸由墳墓中心，演變

到以殿堂爲中心的建築物，明之陵墓，卽其適例。

明代帝陵之最宏大者，爲十三陵中成祖之長陵，陵在北平城北九十里之天壽山下，第一門卽在去昌平縣北五里路。

陵之平面圖：第一門的階陛踏道，長一百二十三尺，寬有二十八尺；第一門北，距離一千公尺處爲第二門，佔地面東西一百二十六尺，南北三十六尺；第二門北，距離四百公尺處爲碑樓，佔地面共八十七平方尺，樓前有華表一對；碑樓北，又距離三百公尺處，再置華表一對；華表北，距離五十公尺處，爲各種石像之南端，第一對爲蹲坐石獅一對，次則立獅，犀，駝及象各一對，蹲坐石麒麟一對，立麒麟，坐馬，立馬各一對，武官立像兩對，文官立像四對，均以同等距離排列神道左右；石像盡處爲石門；門內爲大平野一片；經過大平野，直至北向十里處之天壽山南麓，始爲大門一座；門北爲稜恩門，乃依左右門壁爲一大圍牆；大圍牆內，爲稜思殿，殿廣二百二十公尺，深九十五公尺，北爲三拱門，門前設一小碑樓；碑樓北爲巨門，上建高樓，巨門門洞通隧道；再北，卽爲墳墓。

陵之地上建築。上述華表共有兩對，一對在第二門碑樓之前，一對在第二門碑樓之後，其前一對，高有三十六公尺，柱身爲八角體，八面均爲雲龍突起浮刻，柱端先橫置雲材浮彫之所謂表，柱頭刻爲龍身虎首之獸形，與北平天安門外「望君出」之大理石華表絕相似；第一門之石造大牌樓，幾乎爲中國現存石質牌

樓之最大者，爲五門六柱式，中門高十三公尺，左右兩門各高十一公尺，再次各九尺，廣亦依此例減，其柱座石刻，待述及明代彫刻時詳說之；第二及第三兩門，門蓋全以煉瓦爲之，雖清代陵墓及殿堂之屋瓦不能過此；祾恩殿，卽英人 Bushell 所稱之大享殿，以大理石爲三層壇，壇之左右前後，共爲堦陛十二，陛沿壇上又各設以重台闌干，蜀柱呈星佈棋列之趣；殿用楠木間架，共用三十二柱，柱徑各三尺，高六十尺；藻井距地面三十尺，施以彩繪；屋蓋裝飾，有鴟尾，獸首，惟滴當等，或以年代較遠故，今已不見；有周市及副堦，大致與清宮無異。

宮殿。現存北平之三殿，卽爲明代所建築：太和殿卽明皇極殿，又名奉天殿；中和殿卽明之中極殿，又名華蓋殿，以殿爲圓頂式，頗似華蓋也；保和殿卽明之建極殿，又名謹身殿。瑞典人西倫氏，曾親往測其平面圖，大致如下：

三殿全體組織部分；三殿外圍，以橫一縱二又二分之一之比例，爲長方形圍牆，北面正中爲午門，南面正中卽保和殿之中心，南面縱橫兩線交界處，各爲一角樓，東西兩邊線，自北向南，相當一橫邊之長處，爲左翼門及右翼門，再向南，爲體仁閣及弘義閣，再向南，又相當兩閣及角樓之距離處，爲緯武門及經天門；三殿在圍牆北部，如以保和殿與太和殿兩殿中心爲一圓之兩切點，則中和殿之中心點恰爲此圓之圓心，太和殿兩側橫截之牆，各設一門，名爲中左門及中右門，太和殿南爲太和門，如

以太和殿殿心與太和門門心爲一圓之兩切點，則前述兩閣中心所引之一截線線心，恰爲此圓之圓心，太和門兩側亦爲横截之牆，各設一門，名爲貞度門及積熙門，再以外圍牆爲兩切線爲一圓，則相當此圓圓心處，設一弓形之橫河，弓之兩端在經文與緯武兩門內北側；以上各圓，除以中和殿殿心爲圓心者外，其直徑均相等，第二圓以第一圓心爲外切點，第三圓以第二圓心爲外切點，第四圓以第三圓心爲外切點，而以河之南岸爲中心點。

三殿壇台共三層，合爲一亞字形，太和殿居亞字井心，保和殿在亞字下橫畫中心，中和殿在太和殿與保和殿中間地位，亞字上下兩端各有三陛。

保和殿，寬一百九十九尺四寸，深一百十一尺；前廊爲明柱十，暗柱二；前牆爲暗柱十二，後牆同；室中爲明柱二十四，暗柱十二：共爲暗柱三十四條，暗柱三十八條，爲殿之主要間架。前後各三陛。

中和殿，連周廊共爲六十一尺七寸之正方形；前後廊各爲明柱六條，左右廊各爲明柱八條；四壁共爲暗柱十二條，屋中明柱四條：共爲暗柱十二，明柱二十四條。前後各三陛，左右各一陛。

太和殿，寬一百五十三尺九寸，深七十一尺九寸五分；前廊明柱及前牆暗柱與保和殿同數，後牆暗柱則爲十條；左右壁及左右複壁，各爲暗柱六，共十二暗柱；室內明柱共十二條：共爲二

十二暗柱，二十二暗柱。前後各爲三陛。

其地上建築，除中和殿爲圓頂式如天壇外，餘均爲四注式；屋頂裝飾如明陵，全以煉瓦爲蓋；紅牆，大理石彫花壁帶；塔陛爲大理石質，彫以龍水浮彫；壇臺上各有重臺鈎闌，亦如明陵制。

天壇。西元第十五世紀嘉靖中造，佔地面共周三里餘，中卽數百年來輝耀于中國建築史上之天壇祈年殿。殿基亦爲三重壇臺，第一重直徑二十一丈，第二重直徑十五丈，第三重直徑九丈，謂避偶數所以應天；其餘如石磚之砌法，鈎闌設置法，均以此故用九或九之累加數目：全以青石爲之。殿身與壇臺皆圓形，門用楣式門拱，窗用楣式幷用格欞；殿頂如中和殿，三重蓋，抖拱密接，覆以黃色煉瓦，頂端設純金質火珠形，與瓦色共輝耀于碧藍晴空，形式旣優雅亦莊嚴。

寺塔。成祖時，印度僧人班迪達，以該國佛陀伽耶大塔制進，乃于西元一千四百七十三年，卽憲宗成化九年，建立正覺寺，完全依照班迪達所進式樣。塔，先爲扁平式長方形壇臺，六重，高五丈，正面相當兩層半處闢一拱式門，兩側于第三層處闢小洞通氣，層與層相接處，石突出如檐，檐間隔離爲無數小柱，柱間各爲小龕彫佛像；五塔俱在壇上，中一塔最高，高十三層，他塔均爲十一層，高二丈；塔形皆與前述大雁塔形式相同。

碧雲寺塔，壇臺，塔形，均與正覺寺者相同，惟于五塔前，

更立兩西藏式小塔，蓋印度梵式與西藏梵式之混合體也。

清代建築　　日人伊藤清造所著中國建築，其中最精彩之一部，卽爲敍述清之奉天宮殿者。此宮之建造年月，據盛京通志，太祖太宗兩實錄，清朝實錄等書，大約可分爲三期；第一期在西元一千六百二十五年至三十六年，卽明熹宗天啟六年至明懷宗崇禎十年竣工；第二期在西元一千六百四十四年，卽清順元年竣工；第三期在西元一千七百四十六年，卽乾隆十一年造；此宮自始至終，共經一百二十一年始告完工，包含大內宮闕，大政殿及文溯閣三處，可說完全是淸初建築之代表作。

一，大內宮闕。此組以南北八十五丈三尺，東西三十二丈二尺，爲一長方形大院落，中前部以文德坊與武功坊，爲橫截院落通行道：道南約爲全院四分之一，設照壁，東司房，西司房，東西朝房及西朝房，左右兩個奏樂亭；道北各以全院四分之一爲三院落，第一進以崇政殿爲主屋，飛龍樓及翔鳳閣爲副屋，第二進日華樓及霞綺樓在前，師善齋及協中齋在後，第三進前爲鳳凰樓，後爲清寧宮，左右則爲東配，關雎，衍慶，西配，麟趾及永福，六宮；附墉于第二進與第三進之左右兩方，各爲一長條小院落，左爲頤和殿，介趾宮及敬典閣址，右爲迪光殿，保極宮，繼思齋及崇謨閣等建築，各長條小院落均有所謂琉璃門及垂花門者；此組之極北，卽爲倉庫。

二，大政殿。此組自爲一長一百九十餘公尺，寬六十七公尺

餘之長方形院落，在第一組之左：院落南端之左右兩角，爲兩奏樂亭；最北端爲鑾駕庫；庫前爲八角形主屋之大政殿；殿前副屋，在左者，第一屋爲左翼王，鑲黃，正白，鑲白，正藍各亭依次排列；在右者，第一屋爲右翼王，正黃，正紅，鑲紅，鑲藍各亭亦依次排列。

三，文溯閣。此組在第一組之右，亦自爲一院落，長與第一組之一半相當，寬亦半之：此組實可分爲兩部，第一部爲戲樓，戲臺，嘉蔭堂，東西兩列遊廊及東西兩列配房；第二部第一爲宮門，再進爲文溯閣之主屋，東西兩列遊廊通至仰熙齋，再進爲九間殿及東西配房。

此三組中，第一組之淸寧，關雎，衍慶，麟趾及永福之五宮，大政，崇政兩殿，大淸，西翊（以上爲第一組大門及第一進角門）之兩門，均爲第一期工程；第一組之文德，武功兩坊，東西兩奏樂亭，鳳凰樓，第二組之兩奏亭，均爲第二期工程；文溯閣全部，第一組之兩琉璃門，兩垂花門，崇謨，敬典兩閣，迪光，頤和兩殿，保極，介祉兩宮，均爲第三期工程。

奉天宮殿，一切建築裝飾及內部陳設，皆繁縟細緻，極光華陸離之致，玆將前所未有之奏樂亭，戲臺，琉璃門及垂花門之類，分別介紹于下。

奏樂亭，是專供朝賀宴會演奏音樂用的建築，前舉四亭之建築方法，大略相同：下有磚築壇基，上以十二柱架屋，每邊中間

兩柱相互之距離，爲與邊柱間距離之兩倍；柱方，下有木材鉤闌，上以兩栿接檐瞭，枓栱甚單簡；四脊接頂處各有套獸，脊，垂至三分之一處，以蹲獸一個結頂，翬飛式不甚顯著，共安小蹲獸及滴當各五枚；亭蓋結頂處，安如天壇式之球頂，而比較爲高。

戲臺，與戲樓相連接，成凸字形，戲臺之寬度相當戲樓三分一：戲樓卽導具及化裝室，爲磚築之長方形屋，屋蓋單層雙檐，極類近代之民間住屋，兩端更爲連接嘉蔭堂之廊廡，堂卽觀衆之上好座位；戲臺，下有磚築方臺如奏樂亭制而高，柱之距離比例亦如奏樂亭，柱之方角處，爲圓槽線刻，柱間下部，爲菱形萬字格子鉤闌，上部以扁方巨栿接抖拱，栿下亦爲較細小之式木鉤闌；抖拱爲三出跳七鋪作制度，方椽頭；屋蓋爲馬鞍式脊，垂脊與主脊接處，均無獸頭等裝飾，此亦前所未有者；有翬飛式而不甚高昂。

琉璃門，伊藤淸造未述及，然此門內部，卽爲在全建築中不甚重要之東西兩列値房，且不遠于工精之垂花門，蓋徒以其瓦質用釉彩，以與主屋及垂花門相輝映耳，故工程殊無甚可觀。

垂花門，實際不過是一個門樓，而屋蓋結構竟與宮殿極爲類似，有鴟尾，有獸首，四角共有八個滴當，雖無周帀，屋角亦有翬飛式，且于檐頭瓴瓦上，各安以火珠形式的飾物；兩側柱之位置法與奏樂亭相同，相當戲臺之倒式鉤闌處，爲兩卷式透彫木質

格子闌，下為夔鳳紋及雲栱角（日本謂之持送，中國俗呼雲角）；柱前，相當倒式鈎闌之蜀柱者，下端有花下垂，即此門命名之所由來；花爲仰覆寶蓮花樣式，仰一重在上，覆四重至尖端，仰覆相接處，爲寶珠形帶一環：全部彩畫，歷歷可見。

奉天宮殿之第一期工程，是清室未入關以前之建築，比之第二三兩期工程自以實用價值爲重，比之當時非皇家建築，那就不能說不是表彰封建勢力并發展個人主義的作品；第二期工程，是清室既入關以後，模倣明代紫禁宮的作品，已甚注意于皇家威嚴，絕非實用目的之產物；至于第三期工程，在方法上是獨創的，在思想上則是封建并個人主義的產物。

清代相當營造法式的，關于建築的專門著述，爲成于西元一千七百四十年，即乾隆元年之皇家刊行的工程做法。

工程做法之編輯事務，一如其他類書，是由皇家指定當時管理工部事務之和碩親王允禮所主編，并由皇家指定許多編修助理輯成；初稿于雍正九年第一次脫稿，雍正十二年改訂一次，至乾隆元年才刊佈出世，前後共經四五年之久。

此書對于營造法式，除于建築用物之命名有許多改正外，則以奉天宮殿所既經參入之滿洲建築方式收爲此書方法上之一部分；然最有關于一般平民建築者，則所謂捲棚小式是，馬鞍式主脊，即此式作法之一也。

此外，康熙建築北平西山之圓明園時，有基督教徒阿梯銳

Attiret及卡斯梯Ceastigtisne 諸外人，故園中頗多歐洲建築技巧之發見；回教（即依斯蘭教）自唐代曾來中國，宋元時頗見興隆，至清，則編入八旗軍中以羈縻之，乾隆曾爲香妃建築回教形式之寺院，由是，土耳其高堡危壘之建築方法，亦傳入中國；西藏及印度之風格，原只限于寺塔，至清，亦有應用其小寶塔式，爲屋脊之裝飾者。

清代寺塔，存者多有，如大體爲明代建築，而爲乾隆加以修葺之西山碧雲寺羅漢堂，其中部突起之亭狀物，大體爲中國風，其頂尖，則以西藏風之寶塔飾之；北平皇寺，牌樓殿堂用中國風，五塔簇立爲印度式，中一塔特立者又滿洲塔式也。清初如順北陵，神橋及下馬牌爲前代建築所未見，餘則仍如昔制。

第五節　後期混合社會之彫刻

元代彫刻　　忽必烈爭吐蕃時，曾擄吐蕃國王之姪八思巴以歸，即位後，即以此八思巴爲帝師，以爲羈縻吐蕃之計，喇嘛教因此在中國大大興盛；等元人入主中原以後，就用這種西藏式佛教之喇嘛教爲主，壓倒中國久已盛行之印度式的佛教：就是說，用適合于享樂現實的個人主義的宗教，壓倒了超現實的個人主義的宗教；因此種關係，在元代以後的中國彫刻，雖然仍有若干時間以造像爲主，但不久，即已如中國繪畫之在唐宋，漸漸走進分離的技巧中去了。

當元代帝師八思巴到中原來的時候，有泥波羅雕工名阿尼哥者與之俱來。此後，名工如稟搠思斡節兒八哈式，提調阿僧哥，朵兒只，八兒卜匠，及漢人名工劉原，張提舉，吳僉同與李同和等，都是直接或間接地，師承阿尼哥者，故凡有所塑造，都以西藏風格為準。

因為元代在中國的歷史并不很久，喇嘛教并沒有普及到大江以南各地，故上述作風，僅限于江北一帶，前述五代彫刻時所說飛來峯北玉皇造像，及理公塔旁之數像，筋肉飽滿，衣紋生活，方口巨目，姿態活潑者，也還與前代作風大致相同，卽此說之明證。

見于載籍之元代造像，數目亦復不少，其著名者：如成宗大德三年，卽西元一千二百九十九年，奉旨塑造之三清殿神像一百九十一尊及壁飾六十四扇；大德八年，卽西元一千三百又七年，奉旨塑造之城隍廟東，三清殿神像十三尊，側殿東西廊之神像一百六十六尊，山門之神像兩尊，更造之三清像及侍神像九尊，共一百九十尊；仁宗皇慶二年，卽西元一千三百十二年，所塑大聖壽萬安寺之佛像凡一百四十尊；仁宗延祐四年，卽西元一千三百十六年，所塑青塔寺及玉德殿之三門四天王，三世佛，五方佛，五護佛，陀羅尼佛，文殊佛及彌勒佛等像；文宗天曆二年，卽西元一千三百二十八年，所造之八臂救度佛母，及十臂，八臂，六臂，二臂之夾侍善菩薩二十三身等，都是。

瑞典人西倫所收，有青石質倚石觀音一尊：頂端有小坐佛，眉部兩內端相連接現微突狀，眉之姿式如微怒，目開，衣紋陰刻頗流利，背景左上爲靜瓶，中插柳枝，下及右方爲十八羅漢，均面圓微凸者。

又，活脫釋迦像一，石刻釋迦像一，青銅觀音像一，Bodhisattva青石像一：活脫，一足趺坐，一足下拄于地，疊兩手于膝蓋，作伏睡于膝的姿態，細口蛾眉，衣紋細曲而有結聚勢；石刻，螺髮有髭鬚，姿態如上，下鋪樹葉，腕及脛部均有毛，衣紋較簡，頗自然，當爲出時之善提薩埵像；青銅，右足趺坐，左足柱地，更于左膝上支肘，手掌托頤，手指細長如春葱，面相衣紋皆秀麗非凡，座爲仰覆蓮花式；青石，秀麗不如前作，眉相絕似青石觀音倚像。

西倫及布釋耳，均收有居庸關石刻天王像，巨口，牛鼻，環目，頤夾間筋肉暴脹，酷似西湖飛來峯刻風；惟兩氏所收均爲石質浮刻，他物未之見也。

明代彫刻　明代對喇嘛教及佛教，初年均甚崇敬，惟至嘉靖時代，卽西元十六世紀中葉，始大行毀法，則其對于中國式及梵式之造像，亦必不減于元代。關于此時之石木材雕刻存者甚多，如北平之十三陵，南京之明孝陵，均有多量之石刻。西倫收有造像：太原浩天觀者六，河南浩天觀者三，石刻羅漢像三，石刻佛像一，木刻羅漢像兩種，木刻關帝像一種，佛像一種，立像

三種。

浩天觀五種均爲道家造像，石窟頂上有雲龍浮刻，面相秀逸清雅純爲中國種，衣紋豐潤自然，極見寫實技巧之進展；石刻羅漢，衣紋尤簡當自然，眉相猶見元代之西藏風；石刻Bodhisattva，臺幢及本尊之比例，均爲修長式，秀氣逼人；木刻羅漢，眉相爲梵式，衣紋不如浩天觀者之勻淨自然，惟視西湖靈隱活脫之羅漢像，爲較有厚感；關帝像，文飾精整，衣紋洒脫自然，而有朴厚味，面部筋肉飽滿，不似後世所爲者之一味平坦；木刻佛樂，作風靜穆自然，面相略瘦削，手相圓美，有羅裴爾畫風，餘則全爲印度式。

北平及南京各明陵之石刻，作風略有不同者，則北陵較秀整，南陵較厚重而已。西倫所收，除北平長陵之石人石馬共四種外，有長陵牌樓之石座兩紙：相當鈎闌地栿處，爲覆式寶蓮花一帶，相當盆唇之處，爲仰式寶蓮花一帶，刻風工整之至；相當蜀柱間壼門處，一爲雲龍，一爲戲球雙獅，龍，活潑圓渾，獅，生動遒勁；座上一爲麟，一爲獅，均爲透雕者，筋肉骨骼亦正確有力。

除此等較大工程之彫塑外，大村西崖云：「宣德中有夏白眼者，能于烏欖核上，刻十六個嬰兒，眉目喜怒悉備：又刻荷花九禽，飛走各有姿態，稱爲一代之絕技，云云，是在此時之工藝玩好品，實較前代爲精巧過之。

按，中國遠在數千年前，卽以手工工藝品爲國家貢品之一；漢唐而後，一則交通關係範圍加大，再則國際間物品交換加多，此種手工工藝的技巧，已爲一度之變化；元代而後，意大利以基督教入中國，又使此工藝技巧一變：以中國數千年手工工藝之演進，加以南方及西方工藝手法之感染，技巧之進步，當爲必然之勢。綜觀有明一代之彫刻藝術，除玩好小品不足計較，龍麟等物殊難有實物可觀者外，其人像及人所經見之物像，刻風均豐潤自然，大有斐底亞之風，誠爲北齊以來所僅見者。

清代彫刻　　自元代以來，造像之大規模的彫刻，陵墓而外，只用于宗教之懷柔政策中，轉不若前數時代之用于功德意識中爲易使此種彫刻有大量之發展也；中國彫刻，自後期混合社會一起始，便已有趨于瑣碎化的傾向，至清代而此種傾向乃大顯。

清代彫刻，北平所存最多，各地亦多見之，今舉數例說明如下。

北平雍和宮，大約建于雍正初年，相當西元一千七百三十年傾，其中所造神像，兼備西藏之梵式，及中國固有（卽印度式未入中國以前者）之漢式，且多奇形怪狀之作；白塔寺之大理石塔，爲乾隆四十六年，卽西元一千七百八十年代所造，塔基東腰部分，以槃淳生死時故事爲連續之浮刻，其降生，爲菩提薩陀像，以白象負雙層寶蓮花爲佛座，像爲坐像，面相及衣紋亦爲梵式，背後有上下兩光環，再後爲祥雲，另爲小屋數間，示槃淳降生之

所，并于轉角處刻八個人像，面相絕似蒙古人；平西皇寺，乃順治初年所建，本尊爲勢至，文殊，及觀音三坐像：刻風一如元之梵式，佛座佛具均大理石刻，本尊爲銅鑄，背後障扇爲木刻，周圍寶珠環繞，摻以獅象之狀，極爲富贍。

清代刻風未嘗不富麗，但有數缺點：一，文絡精工則有之，然全體比例及筋肉骨骼處多乖謬，二，梵式漢式并用，以致刻風混亂錯雜，甚缺清秀靜穆之氣；三，西藏傳來之喇嘛教，原爲眞正佛教之墮落派，故表相之暴厲恣睢，乃與其淫祠之造像無異！

可以稱得起中國彫刻藝術之造像藝術，到清代已經完全衰微，轉見類乎周秦時代，而不及其規模之大的小工藝品，如書物中插圖之木刻，文房四寶之小石刻，拳印之小石刻，以及其他小竹木玉石之玩好品，竟多精工細巧之作：日人大村西崖所著中國美術史，乃盛稱此類作品，以爲中國彫刻藝術之正統，殊爲可笑。

總觀有清一代彫刻，處處只知注意于分崩離析之小部分，故對造像藝術失却全體之調和的發展，惟注意于部分的裝飾，致雖以一部分爲對象堪稱富麗，而對全體則不免瑣碎。此蓋社會條件之多式多樣，使社會失却統一意識，而變爲零星的個人主義的發展使然也。

第六節　後期混合社會之繪畫

元代繪畫　　元代繪畫有數特色；一則所謂文人畫者甚盛；二則除一二特異者特別重視個性的表現外，概多模倣古人之作；三則描寫人物故事的繪畫衰頹已極。

文人畫的本質，是在政治的高度壓力以下，既無力與之反抗，又不肯遽然服氣，乃適用魏晉以來獨善其身的清談之故智，以佛教及道教之超現實的幷標記地的方法，寄情感于筆墨而成的東西。

然此之所謂文人畫，雖然也爲超現實的精神之寄託，但寫愁寄恨之中，尙有幾分阿Q式的反抗或說報復精神：而專爲古人模倣者流，則幷這點阿Q式的勁氣都沒有，乃一味以其農奴的退避精神，宗法的地，追慕著先朝遺風，甚且非凡以此自高，其可憐的程度，誠屬古所未聞！

人物故事的繪畫之日就衰落，我們曾再三談到過；到了此刻，除一部分文人畫家者流之懷抱阿Q的態度，一部分涕泣唏噓于古人之追慕外，少不得也有些人要爲元代的經濟幷軍事的類似帝國主義之意識的壓服，于是，不得不拋棄其宗法幷封建的思想成分，而加意爲極端個人主義的畫繪之發展。

同時，元代自身是站在軍事的幷經濟的優越勢力之上，原用不到爲組織社會意識的工具，乃使繪畫界有非凡的自由；這自由，在受慣了封建勢力支配下的中國文人，是反而覺得無所適從的！因爲，在過去，繪畫之發達都有賴于在上者有力的提倡，此

刻，驟然失去這樣一個有力的靠山，那自然是非常不便的事，這也是，直接地，使中國繪畫藝術衰頹的原因之一。

元代繪畫作家之爲學士大夫者，有：趙孟頫，高克恭，錢舜舉，柯九思，朱德潤諸名家；爲高人逸士者，有：王淵，黃公望，吳鎮，倪雲林，王叔明，方從義諸大匠。元代執政官吏，例不用南人，且此輩多爲前朝之遺老遺少，故有如趙孟頫及錢舜舉之奴顏，如高克恭及朱德潤之倘俠，高人逸士，則自能高出現實，逸去人間已！

繪畫之構思的傾向，多趨重于道教的自然物擬人格化（標記化）之一法：如吳鎮之四友圖，是以松竹梅蘭爲四種人格之表象者；如倪雲林之六君子圖，則以松柏樟楠槐榆爲取材，而李日華題云：「行列修挺，疏密掩映，位置得宜，而皆在平地，且氣象蕭索，有賢人在下位之象」；吾人苟閉目想像元代社會情形，則此種意向之由來，已經非常明瞭了！

至其技巧之本位，則在筆墨之研求，色彩不過筆墨之助。此種傾向，卽在今日之中國繪畫界，仍屬極明顯的事實。爲什末呢？我們果稍加思索，卽感到有兩種原因：試想想道教的超然論，想想儒家後起之宿命論，想想禪宗之不立形象論，覺得這總是遠因之一；元代旣以武力入主中國，又以此武力的威權對國人有種種之干涉，使明哲而知善保其身的士大夫者流，不得不做不干人事靜待天命的態度，這就成爲最近的原因。

元代關于繪畫之論說批評甚多：關于鑒藏品評者，有夏文彥圖繪寶鑑五卷，湯垕畫鑒　卷，楊維楨圖繪寶鑑序；關于史實記述者，有楊維翰藝苑略；關于本體論及方法論者，有李衎竹譜十卷及竹譜詳錄若干卷，張退公墨竹記，黃公望山水訣，吳大素松齋梅譜；以及許多題記，跋語及散論。

諸書論談及繪畫本體者甚少，蓋魏晉以來皆以繪畫之本體爲明鏡非鏡，不落言詮之物；湯垕論山水曰：「山水之爲物，稟造化之秀……有無窮之趣」，此所稟之秀氣與理趣，實只可于言外意會其抽象的動力論之意旨。

技巧的方法論，言者最多，而可以模寫，筆墨及氣韻三者盡之：趙孟頫云：「宋人畫人物不及唐人遠甚，予刻意學唐人」，又云：「作畫貴有古意，若無古意，雖工無益」，黃公望云：「作山水必以董爲師法，如吟詩之學杜也」，此論模寫者；柯九思曰：「寫竹，幹用篆法，枝用草書法，葉用八分法，或用魯公撇筆法，木石用折釵股，屋漏痕之遺意」，湯垕曰：」畫梅謂之寫梅，畫竹謂之寫竹，畫蘭謂之寫蘭，何哉？蓋花之至清，畫者當以意寫之，不在形似耳」，此論筆墨者：湯垕云：「拘于形似，則失神運氣象」，倪雲林曰：「余之竹，聊以寫胸中逸氣耳，豈復較其似與非？」此又論氣韻者。

明代繪畫　朱元璋在未爲帝王以前，實亦農民之被迫而爲游民無產階級者，與當時所謂白蓮，紅巾諸傑，都是農民勢力之

代表，其封子孫，重農事，殆亦封建社會意識滅亡前之迴光返照。繪畫與此相應，道釋，史實，風俗及肖像，諸種題材之繪畫，雖不及漢唐之盛，較元代實已略見發達；山水，花鳥，數量不爲不多，然一以宗法古人爲能事，固亦封建淫威下必然之勢：然畫風，則由此一蹶不振矣！

明代以畫院復興，一時繪畫名流多爲仕宦；其有不仕而隱者，固爲數無幾，然亦率多士大夫之流亞。鄭午昌先生中國畫學全史所列，自帝王至娼妓，共有繪畫作家一千三百餘人，士大夫居十之八，道釋居十之一，女史帝王亦居十之一，亦可知當時繪畫意識之大略。

明代以年代較近，載籍之有關于繪畫者保存至七十餘種之多，直超唐宋而過之；然其書物內容，宗述前此各代之理論者爲多，能自創新論者，絕無僅有而已。

本體論以「意」字爲重，按卽情感意志之混合物，亦猶魏晉以來所謂超然之「理」也。王履云：「畫雖狀形主乎意，意不足，謂之非形可也」，練安云：「畫之爲藝，世之專門名家者，多能曲盡其形似；而至其意態性情之所聚，天機之所寓，悠然不可探索者，非雅人勝士，超然有見乎塵俗之外者，莫之能至」，岳正云：「在意不在象，在韻不在巧」，李日華云「點墨落紙大非細事，必須胸中廓然無一物，然後煙雲秀色，與天地生生之氣，自然湊拍」，語句雖有不同，終歸是前人牙慧。

方法論首重模古，次重寫意。

董其昌云：「畫家以古人爲師，已是上乘」，屠隆云；「臨摹古畫，著色爲難，極力模擬，或有相似；惟紅不可及，然無出宋人。宋人模寫唐朝五代之畫，如出一手，祕府多藏之。今人臨畫，惟求影響，多用己意隨手苟簡，雖極精工，先乏天趣，妙者亦板。國朝戴文進，臨摹宋人名畫，得其三昧，種種逼眞，效黃子久王叔明畫，較勝二家。沈石田有一種本色，摹倣諸舊畫，筆意奪眞，獨于倪元鎮不似，蓋老筆過之也」，范允臨云：「學畫不學晉轍，終成下品」；諸如此類，都是講求臨摹的。

寫意畫卽文人畫，寓畫于筆，是這派繪畫的特色；中國繪畫自魏晉書法特別進步以來，莫不汲汲于此，而以元明而後爲最盛。

推中國繪畫所以常與書法相提並論之由，蓋有數端：以中國文字本身論，一筆一畫一點一撇，均有輕重疾徐肥瘦乾濕有關，且其結一字體，成一行列，都非常富于繪畫的裝飾意味，這就第一同中國繪畫大有相同之處；林風眠先生之工具論，曾指出中國與西洋繪畫之所以異趣，與中國所用之紙絹毛筆水墨甚有關係，然中國繪畫之與中國書法，則用具無一不同者，亦可證明中國書法與繪畫之殊難脫離關係；中國造形藝術除繪畫而外，彫刻建築均不見重于士大夫，而士大夫均以文字仕進，中國繪畫既操于此類文人之手，如不以書法論繪畫，實亦無路可走；中國傳統的經

濟基礎為農村之農業生產，科學發展幾無其事，于是，在色彩的原料方面，除幾種非常易取的礦物質料外，植物質的東西也不多，且塗丹染碧又被視下流的工匠之事，久矣夫為士大夫者流所不屑為，是亦除適用水墨色彩之直接工具如筆而外，亦沒有其他工具好用也。

關于中國繪畫與書法之關係，我以為，如果不想根究中國繪畫技巧之根本方法則已，如欲根究，則捨從研究書法入手不可。我在未寫本論以前，已略加注意，惜本論非專門研究此項技巧問題者，故未能詳加解說，將來或有機會，以此與讀者相見，姑俟以時。

在明代，有一個非常有趣的理論，見諸沈顥所著之畫塵，乃繪畫與音樂之關係是也。

西元千八百十三年至六十五年間，法國有一個風景畫家名康斯坦底納綽約 Constantine Troyon的，有人批評說他是法國畫家中最先懂得音樂的意味的，而且解釋這種Tonalité說，那不但是畫面上的光度同色彩的輕重，幷且是，由一條線到一條線，由一個色度到一個色度的，對于線條同色彩的感覺，有如音感似的一種韵味！想不到在中國這個音樂幷不發達的國度里，在前 Constantine Troyon的兩三百年，竟有這樣一種高論！沈氏之言曰：「捫之有神，摸之有骨，玩之有聲。唐人云：漫漫汗汗一筆耕，一草一木棲神靈；恍疑畫中有物，物中有聲，此僅可為智者道。吁，嘉隆

而後，神骨且乏，况聲乎」？「提之有神」是言其生動之氣，「摸之有骨」是言其重量與體積，「玩之有聲」是言其韵調，因有固定之體，有生動之氣，故有和諧之聲，這是多末科學的認識論啊！可惜此種說法，因是道前人所不敢道，故亦不能爲後人所道也！

明代，因爲曾有一度是農民意識昌明的時期，接近自然的模擬之技巧論，也有相當的發展。董香光云：「畫人物須顧盼言語」，又說過：「花菓迎風帶露，禽飛，獸走，精神脫眞」，沈灝云：「山，于春如慶，于夏如競，于秋如病，于冬如定」，都是適例。

前明各代，論各種技巧者頗不乏人，然最美備者莫如汪砢玉之論描法皴法，蓋集線條在中國繪畫中運用方法之大成者：其繪事名目凡八種，畫的規則凡七種，古今描法凡十八種，皴樹方法凡五種，樹枝畫法凡四等，樹葉畫法凡二十七等，皴石方法凡十四種，寫石方法凡二十六種，各爲註釋其出處及作法，可見後來者有如此的便宜。

清初至道光十九年代之繪畫　　此地，我先聲明一句，道光十九年與道光二十年，其間決不會如我們所分一樣，隔起一個時代來：如此說法，仍是爲了說話的便利：于是，在清初至道光十九年這個時期中的繪畫，側重仍在「清初」，不必一定限于「道光十九年」也。

我們知道，明代，不過是混合社會行將結束之迴光返照，自明代而後，中國的社會情形，就開始走向第二過渡期社會那個方向；這個「清初至道光十九年」的時期，便是大概地的，脫離了「後期混合社會」的一個時期，就是說，在這一百八十餘年中間，「後期混合社會」所僅留的一點宗法幷封建的思想，已經大大地爲商業同工業資本產生的個人主義所壓倒了。

清初之繪畫意識雖不能不與社會變遷有同樣步驟，然對前代之繪畫的部門，則不能不依數繼承，且于各部門中都有專家：山水無論，人物則有金農，張照，羅聘，陳洪綬，仇英等；花鳥草蟲則有惲壽平，項聖謨，蔣廷錫，沈銓，李鱓等；畫家凡四千餘人，作品不可數計；然倣古之作，至少占全數十之七八，蓋中國繪畫自身之衰頹，又有甚于元明兩代者！

中國繪畫之派別問題，最初起于唐代之南宗北宗，宋代及元代則畫家各有所宗而不甚分派，至明之董其昌，始開門戶之見，使後來致有浙派，皖派，吳派，江夏派，華亭派，雲間派及蘇松各派；清初承明代之後，于既有諸派別之外，加以松江派，新安派，江西派，姑熟派，婁東派，鎮江及虞山各派，或分道揚鑣各不相謀，或吹毛求疵互相攻訐，作品之質量如何，轉以爲無可注意之必要！

模古與分派太甚，都是中國繪畫的致命傷，雖不說近代中國繪畫之一蹶不振原因全在于此，至少也是非常有關係的一件事！

按照中國藝術史同社會文化史的公例，每到本身弄到窮途未路的時候，由交換關係所引起的世界文化之傳佈的效果，就更容易影響到中國；中國繪畫既衰頹到這步田地，外國繪畫之侵入，則是不可避免的機會。

考歐洲繪畫藝術與基督教，從來都結著很密切的關係的，差不多凡是基督教能到的地方，歐洲繪畫藝術便不免與之俱來。基督教，雖自元初以來至于此時，不絕地在中國發展，然此種發展之速度最大，數量最巨的時期，實自十六世紀中葉，卽明嘉清年間：且此時正當歐洲文藝復興，繪畫藝術特別發達的時候，加以中國繪畫本身又特別給出了這個絕好的機會，則西洋繪畫與中國繪畫中間的關係，不待所謂郞世寧F.Losephes Castiglione（卒于西元一千七百六十六年，卽乾隆叁十一年）者之證明，已爲可想而知的局勢。這，也就是第二過渡期社會中，純西洋繪畫輸入中國之先容。

這時候的繪畫技巧，更有許多奇奇怪怪的東西；如高其佩之指頭畫，湯鵬之爐錘烙畫，葉調笙之以細洋布作畫，要皆徘徊無路中，生碰直闖的現象也。

至淸代畫論，鄭午昌先生所抄有二百餘種之多，其中除道光十九年至宣統末年不計外，至少也餘有一百餘種，諸家之片語隻辭不計；然其最著者，當爲石濤和尙之畫語錄。

關于這本書，我在國立杭州藝術專科學校週刊第二十四期

上，曾寫過一篇文字，乃以畫語錄的思想形式，與道德經相比較，茲摘要錄出幾段，以爲說明之一助。

『道德經的本體論，是「玄牝之門，是謂天地根」的「道」。這個「道」，以老子的各種形容各種暗示想像起來，再證以各代哲人的論樞，覺得，這是大家都不曾見到而大家都可以感覺得到的宇宙的本體。宇宙原無成形，成形自天地，故曰「天地根」；力之于無極原無成形，成形爲太極，而現象于兩儀。老子始終解著于這渺渺冥冥亦動亦靜亦靜亦動的「天地根」，演出他的道德經以及他的哲學。

『畫語錄十八章，而以後十七章爲第一章的演繹。其第一章之一畫論，可視爲石濤老人的思想的結晶，本體論與方法論。

『本體論部分是所謂「太朴」。他說：「太古無法，太朴不散，太朴一散而法立矣」。太朴二字似出于道家（待攷），故爲道教理論之祖的葛洪，一號抱朴子，其居處曰抱朴廬（在葛嶺）；朴之訓義與「有物混成」之混成二字同解，「太」之云云，老莊最喜用之。太朴，非釋天之詞，非釋地之詞，非釋人，非釋萬物，而「陰陽氣度」之所以流行，「古今造物」之所由陶冶，「山川形勢之精英」，與「天下變通之大法」：凡此種種，當之者，非「天地之根」而何？非宇宙本體而何？

『如是，則畫語錄與道德經之本體論同出一物，石濤亦始終解著于這渺渺冥冥亦動亦靜亦靜亦動的「天地根」，演出他的畫語錄者也。

『方法論部分卽本體論之一畫。他說：「法于何立？立于一畫。一畫者，衆有之本，萬衆之根，見用于神，藏用于人」，「蓋以無法生有法，以有法貫衆法也」。道德經云；「道生一，一生二，二生三，三生萬物」。周易，據說已爲後世浸潤過道家思想者改得很多，但仍以無極生太極，太極生兩儀，兩儀生四象爲說，三數殊不常用。今石濤不曰無極而曰太朴，不曰太極而曰一畫，曰萬象根，曰見用于神；且論法之神曰：「如水之就深，如火之炎上，自然而不容毫髮強也」云云，亦顯然道家態度。

『次于一畫爲了法章。其語云：「無法則于世無限焉」，云：「法無障，障無法」；道德經云；「三十六輻共一轂，當其無，有車之用」，云：「故有之以爲利，無之以爲用」，云：「玄之又玄，衆妙之門」，又云：「無物之狀，無物之象」，又云：「執古之道，以御今之有；能知古始，是謂道紀」。

『其變化章第三中之「古者識之具」，與「能知古始」之義無異，更有「君子借古以開今也」以足之。至其「至人無法，非無法也，無法而有法，乃爲至法」之論，其所法，正

與道德經「恍兮惚兮其中有物」絕對相同。』

畫語錄自是以書法論畫法者，但其所依據，則完全在心理，而此心理，則正是所謂抽象的靈物崇拜之轉變到個人主義（個性）一方面去了的東西，謂與老莊思想有極大之關係，絕非過論。

從畫錄，我們可以看出個人主義是如何在中國繪畫中發展著的。

第九章　第二過渡期社會

第一節　解　　題

自西元一千八百四十年至九百十八年，卽自道光二十年至中華民國七年這一段時間，被我們指爲第二過渡期社會，那唯一的理由，是根據于所謂「外資投入」這回事。就是說，從外國的商業資本及金融資本漸次侵入中國以後，便必然的，使中國的社會基礎根本搖動，同時使中國固有的社會意識，變質，或沒落，而發生新的社會意識這回事。

按照中國的國際貿易歷史，本國商人出洋之貿易，總不及外舶來華之貿易爲盛，故中國旣無時不在外商經濟侵略之下；然在西元千六百八十九年以前，尙無國際間訂定明文之國際貿易條約，乎西元千六百八十九年始首先與俄國締結陸路通商條約，乃由商人與商人之私人行動，變爲國家與國家之國際交涉；而此種條約之最大規模者，實爲西元千八百四十二年，卽道光二十一年與英國所訂之南京條約：至此約之所由訂，則根據西元千八百三

十九年，即道光十九年代之鴉片戰爭，這就是我們以道光十九年斷代之最大理由。

自鴉片戰爭而後，中國對外之割地賠款不計，通商條約已如雨後春筍：于是，中國內地可由外人建築工廠，中國內地可由外人組織商會，中國內地可由外人設立銀行；甚至割據租界，派遣領事，駐紮軍隊，管理海關，獲得領事裁判權；幷一再以金融投入中國政府，成功以外國領事團支配中國政治的局面。

自外資投入以來，先是外資外貨霸佔各都市，旣而又使各通商口岸變爲都市，這就首先把握了爲巨商，官吏，地主的所謂士大夫階級這班人，使他們變爲如外國商店代理人的所謂買辦階級；其次，中國固有的手工業者及土貨商人，乃漸次敵不過外國的機器工業及大商人者流，漸次淪落爲外國金融資本之債務人或僱用工人；復次，產生以外國金融資本爲後援的中國新興資本主；以上幾種怪物，都成爲中國數千年來依爲生產中心的農村經濟的侵略者，使無量數的農村生產者們，以種種形式跑進都市。

買辦階級同中國新興的資本主，結合起來，成爲以外資爲中心的中國的資產階級；在都市的，手工業者，機器工業的僱用工人，小商人，以及新從農村跑到都市來的家庭手工業者，與夫農村經濟的生產勞動者，均爲依靠外國資本，或中國新興資本的，自居于奴隸地位的，小資產階級；其未曾跑到都市來的，一部分成爲農村的小地主，一部分因農村經濟變動，變爲更大範圍的，

貧農與佃農的一個階級，又一部分則紛紛跑入軍隊裏去：于是，中國就從封建，宗法同商業資本或高利貸的混合社會基礎，一日不停地，向著爲帝國主義鐵蹄下的，頹頹工業式的階級社會，移動著的，一個社會了。

第二節　第二過渡期的物質生活

自從市場同手工業者都集中在大都市，農村便成爲供給都市以農產品及工業原料，而銷用其商品的，都市的被壓榨者；都市的榨取愈烈，農村地主對佃農及僱傭農剝削愈苛刻，便使農村勞動者，大部分變成農奴，小部分由兵士變爲土匪；都市雖有行會的組織，然亦不絕地破壞；都市的生產技術，從外國工廠成立以來，都激烈地發展，漸漸成爲分工精緻的，並應用機械生產的生產方法；生產漸漸商品化，一部分勞動力也成爲商品，勞動組織擴大，市場競爭愈見激烈，一面集中資本，一面資本動搖，社會組織分子成羣鬥爭，開古所未有的激烈鬥爭之端；糧食生產（農村生產）漸漸不夠維持日常生活必需品之購買及官私租稅！

從交換關係方面著眼，自五口通商以來，中國已不是獨立世外的所謂赤縣神州，而是全世界全人類的交換關係中之一個單位，尤其是供給原料，吸收成品的，一個被榨取，被剝削，被壓迫的單位：這，在研究中國近代經濟史者，都有很可靠的統計材料可供參攷，絕不容有一些疑議的。

至于國內交換，除中國數千年傳襲下來的帝王之流，是專恃小民之勞力所得以爲活，而給與以軍事同刑罰的報酬外，其餘：農奴必須交出他們的勞動力，而獲得上不足以養父母下不足以贍妻子，甚或不足以自活的生活費；小地主必須交出他們從農奴搾取來的原料品，而獲得日常生活必需品之都市的商品，機械工人與農奴有同樣情形，都市的小市民亦與農村小地主有同樣情形，這些人，都直接或間接供新興資本主之搾取，以爲此資本主等向外國資本家換得更大的資本之工具：結果，中國各階級的血汗，一齊放在世界資本層的袋里了！

這就是，第二過渡期社會中，中國的物質生活的面相。

第三節　第二過渡期社會的一般文化

在這個時期，有幾件事是非常值得我們注目的，那就是：西元千八百五十十年代之太平天國，西元千八百五十十年代之同文館，西元千九百年代之義和拳，戊戌政變及辛亥革命。

太平天國的革命行動，于其說是民族主義的，不如說是代表著農民，向帝國主義式的滿清鬥爭的，一種農民革命。因爲：太平天國處處利用著封建的拜宗法的思想，而這種思想特別多爲農民所保存，且農民實爲中國人口之最多數；自滿清入主中國以來，在在以其軍事的優勢，對農民大量剝削，農民看不到外國帝國主義的面影，乃以自身所受之一切痛苦，一概歸咎于清室；在

鴉片戰爭以前，清帝的紙老虎沒有戳破，農民自然敢怒而不敢言，鴉片戰爭使清帝淫威遠墜，實與農民以極大的革命勇氣：于是，太平天國，乃以基督教之威嚴與清室帝制之威嚴抗；以明代衣冠，喚起中國農民之民族思想以及封建的復古思想；以上帝之子的口號，提起中國農民之宗法的圖騰思想，才成功了他們的普遍的宣傳。

這就爲我們說明了，在第二過渡期社會中，因外資投入，資本主義的激劇的發展，引起了中國數千年歷史所保存的封建幷宗法的思想，怎樣的一種搖動。

同文館之設立，在表面上雖然是語言文字方面的問題，實際上，却是因外國資本到中國以來，由經濟方面的關係，使中國不得不了解外國思想體系之究竟如何，因而感覺到外國語言文字之爲首要的工具而已。這種意味，很同張之洞李鴻章輩所提倡的「洋務實學」相仿，不過「洋務實學」太偏重于枝節的鎗礮子彈之類，其意識，甚似後世國家主義派之「外抗強權，內除國賊」，用爲維持資產階級的士大夫之流之地位，尙不如同文館之偏重于外國語言文字耳。

康有爲輩之立憲運動，憑良心說，比之張之洞輩的「洋務實學」是大有價值的，因爲，這幾乎是，適應中國資本主義發達後的社會的一般需要，爲上層建築之根本的改造者；所可惜者，康有爲輩到底是封建幷宗法社會的遺老，那種遺老們所不可避免的

「君父聖明」的思想，使得他們，不得不模倣著歐洲資本主義社會的形式，一壁擁護君主，一壁設法實現議會政策，骨子裏同李鴻章輩之改革意識無異。

義和團之革命運動，實是繼太平天國之後的，一種中國農民革命之再起：一則，在光緒二十六年這一年，正是天災最烈，農民因切膚之痛，最耐不得的時候；再則，義和團之前身，同赤眉，黃巾，白蓮及最近之太平天國極有關係；三則，其組織成分是農民的，其所用以爲號召之具的所謂「不怕鎗礮」云云，正是農民的奇蹟思想之反映。

中國國民黨總理孫中山先生所倡導的國民革命，以三民主義針對三個革命的目標：民族主義并不限于推倒滿清，却是廣義地的弱小民族之解放主義，在滿清未推倒以前，滿清是民族主義最切近的目標，在滿清既倒以後，民族主義的革命對象是國際帝國主義；民權主義，不限于單純的小資產階級的政權之獲得，而是以小資產級階爲嚮導，向國際帝國主義的工具，如滿清政府，封建軍閥同貪官污吏等，奪取政權的理論與方法；民生主義的革命目標，最基本的是自然界，是要把人類鬥爭的目標，從出產分配方面移到「利用厚生」方面的主義。

總之，中國的歷史，前一段，如戴季陶先生所說，是從第一過渡期社會爲關鍵，作過一個，從封建宗法社會到混合社會一個大轉變；後一段，又以第二過渡期社會爲關鍵，作著，從混合社

會向主義社會轉變的行動的。在後一個轉變行動的一段時間中，中國的社會意識之全部，無時非顛簸動盪的現象，于是，無論人們躲到任何一個犄角去，都不能不為此顛動的大力量所波及，而發出種種不同的，多式多樣的回音：這回音，一部分自然不免為混合社會意識之留戀，一部分則走入新進的社會主義或個人主義之模做：這就是第二過渡期社會的，全部社會意識之面影。

第四節　第二過渡期的建築

第二過渡期社會之數十年間，中國的建築，實在是，縱則混合古今，橫則混合中西的，一個飄搖不定，徘徊不已的時期。這大概，就同為一般文化之下層基礎的所謂物質條件者，有同之現象也。

對于古今之徘徊，是在同一建築中，一面保存著中國建築數千年來的古式，一面收容著最近成立起來的今式。

例如西太后陵墓中，小橋前及隧道上之四注門：屋頂部分之周帀，副階，鴟尾，獸首，枓栱，舉折以及翬飛各式，是唐宋以來之古式；屋頂接牆處，勢如束腰之部分，四向門樣之楣拱部分，一則前所未見，一則是清末以前始用為牌樓及城門之制者，又不可不謂為今式。

對于中西之徘徊，是在同一建築中，一面保存著中國建築數千年來的式樣，一面收容著新近從西洋傳來的外式。

例如頤和園之排雲殿同大石船：排雲殿，其臺壇之高聳簡峭，殊與西藏的堡壘建築相倣；臺沿殿周之迴廊曲折，又絕似西洋建築中之各種修道院；至其主屋之排雲殿本身，全體爲八角截項尖錐形，共爲四層，大有印度塔婆的感覺；然其屋頂部分，則又中國建築固有之形式。石船，中間部分全爲西式，更有一二屋頂仍爲中式，使全體成中西兩式之揉合品。

又如北平前門的箭樓：屋頂部分，仍爲中國固有之作風，而安置此項屋頂之錯落有致，則固中國建築所未有，而常見于外國者：後面三門及側面各窗，因爲中國建築之楣式法，而門窗之安置，及窗楣之裝飾，則又西式也；牆部，本體爲中國風，裝飾又採西洋風。

劉旣漂先生論中國近代建築，謂可分爲：完全模古，完全西式及揉合中西之混合式三派。我以爲，這種分法自然是很表面地的，但由這三派的應用心理方面，也可以看出何種式樣與何種思想有關係的，所謂建築意識、如像，接近于宗法思想的，不管近代或古代，宗祠，廟宇，陵墓之類，總是保存古式的所謂「完全模古」者爲多；接近于近世資本主義的思想的，不管在什末地方，洋行，銀行之類，總是模仿西洋建築的所謂「完全西式」者爲多；同樣，介乎宗法與近世資本主本主義之間之思想的，或爲近世資本主義所波及的，市司，政務機關同接近都市之民屋等，總是中西合璧的所謂「混同式」爲多。

在第二過渡期社會中，民國初年建築成功的黃花岡烈士墓，是不可忽視的一種作品。這在方法方面，自然是西法佔全體百分之九十九有奇，中法成爲絕無僅有；而在建築意識方面，則是社會主義的最初建築物：因爲，這種建築之本來的意義，是爲了紀念爲辛亥革命而犧牲的烈士們所建築的公墓之類。

此外，這時候的建築技巧，大部分仍保存在工匠者流的手里，只有一小部分如公司之類則已有西洋傳來之工程師。

此時期的建築到處都是，但大體，總不出以上三個範圍。

第五節　彫　　刻

中國彫刻到了第二過渡期社會，事實上是到了一個古代彫刻業已淪亡新興彫刻沒有成立的所謂青黃不接的時期。假如依林文錚先生的說法，謂中國在秦漢以前沒有稱得彫刻藝術的彫刻，則第二過渡期社會的彫刻，也不能直賜以彫刻藝術之美名；不過，秦漢以前是還沒有彫刻藝術，第二過渡期則彫刻藝術已經淪亡殆盡而已。

并且是，在秦漢以後，造像藝術方起；在第二過渡期，造像藝術已衰：這也足證明，中國彫刻藝術是如何依造像藝術爲中心的。

在後期混合社會第五節，我們已經看出造像藝術之日就衰微，彫刻趨勢漸有移向日常玩好品，卽小工藝藝術之一部分的傾

向：到了此刻，這種傾向就非凡顯明：與繪畫同樣操之于士大夫者流的手里的彫刻，只有摹印篆刻一種尙稱發達：與建築同樣操之于工匠者流的手里的彫刻，則一部分模倣古法，一部分模倣西法，絕少獨創的風格。綜其全部，主要的技巧是模倣的，稍有變化也只有模倣以外的過分的纖弱而已。

前在建築節中所說的北平頤和園，實是光緒帝爲孝敬慈禧老佛爺的，供爲大的玩好品遊息之所。其所造石船，雖不及中古石窟的規模之大，但也是第二過渡期中最大的彫刻品，固爲以石船的形式，彫刻建造爲建築物之用者。其船首所雕之饕餮首，本來是中國四五千年傳襲下來的老題材，而經一再變化，成爲不中不西的雲形模樣；其穹窿式之屋頂屋脊屋檐各處，均加以極富麗豐贍的裝飾，而大體地的，已完全成爲西洋作風：此亦徘徊于古今中西之法者。

前爲中華民國總統府之居仁堂，有大花照壁一座，爲滿清時代西太后以十萬巨款建造物，壁面刻爲山水，林木，建築及人物之各種花紋，則爲移山水繪畫之題材于彫刻者，較之以前各代之彫刻，富麗則過之，技巧則已覺繁冗纖弱之極；其本體，亦一大的玩好品也。

北平北海公園之極樂世界，相傳亦爲慈禧太后所建：屋中建三丈餘高之假山以像佛說之須彌山，下爲絕大方座，以曲徑盤旋而上，并有泥塑雲物點綴其間；徑旁或雲端，俱爲五百羅漢及

中原諸道家之神像，至今仍可見其裝鑾之色彩：此種裝置方法，亦可概見古代石窟之遺意，而彫塑方法及裝鑾技巧，則粗俗不堪，全然與普通淫祠之作風無異。

現存河北之西陵，牌樓柱基，下爲扁方石座，座沿爲覆式寶相蓮花；座上爲立方柱基，亦刻爲雲氣同蟠龍文樣；再上爲仰覆式蓮花一帶，以代束腰；接柱處爲潮樣花文：刻風未嘗不豐富工細，但明陵之刻風，則完全失落，而成爲非常板滯的樣子。

前在第四節所說之黃花岡烈士墓，有和平神石刻像一尊，則完全取自西洋者，但只知一絲不動的模倣西風，不敢有一點中國風格之摻入，直與建築之取自西式者相同。

綜觀以上各例，概可想見此時大規模的彫塑之一斑：其意識，大概的是偏重于個人玩好的，社會主義的思想已有萌芽而不多；其技巧，富麗而纖弱，工細而板刻，知用西法而不能變通：一言以概之，是古法淪亡新法不立！

在這個時代的中國彫刻，最爲士大夫所稱道者是刻印。

刻印，從第一過渡時期起，二千餘年來未嘗中絕，但在後期混合社會以前，彫刻家爲造像藝術所把握，刻印不能走入彫刻的水平線以上，到後期混合社會之明代元代，才漸漸抬頭，至是，則幾爲彫刻之中心：這一面是因爲造像藝術之衰落，一面是因爲玉石之發掘漸多的原故。

明代刻印同繪畫相倣，不但被視爲專門的學術，也十分地發

生著門戶同派別的分化。

在前章，我們已說到浙派及皖派之分，到這個時期的開始，浙派名家有趙之深，毛西堂，錢耐青，徐問蘧，趙之謙等；皖派則有吳讓之諸人；代表此過渡的技巧者，則揉合浙皖兩派，而以古石鼓之文字爲變化之源，作家有如吳昌碩，陳半丁，齊白石諸人。

此種彫刻之本體論卽，「遊戲三昧」，實與書法同樣，都是士大夫者流，在藝術的意識迷失以後的一種生活之裝飾的一種玩好的作品。其方法論，第一講字法，有大篆，小篆，縣針，柳葉，鐵線，大白，細白，滿白，切玉及圓珠等文法；其次論刀法，有復刀，覆刀，反刀，飛刀，澀刀，刺刀，切刀，留刀，埋刀，單刀，雙刀，輕刀及緩刀等刀法：然最要，則爲祖述漢唐之所謂「古意」者。

此種彫刻，學之者雖看得非常之大，到底不過是方寸間的小的技巧；晚淸民初旣視此爲彫刻之主潮，固無怪其所以爲中國彫刻藝術之極衰頹的時期也！

第六節　繪　　畫

第二過渡期數十年間之中國繪畫作家，約略可分爲三大派：在模古的作家方面，身爲官吏者有湯雨生，戴醇士及張子青數人，身不必爲官吏，純藉繪畫潤例以爲生活之資者，有姜筠，任

態及任伯年等諸人；相當的承繼中國古法，相當的摻用西法者，自郎世寧及焦自貞以來，仍然盛行于國內，光緒間康有爲之以形神爲主的畫法論，當爲此派畫家之好的批評，其作家，蓋亦士大夫之流，而爲在朝或在野者；純萃以西洋繪畫的技巧自立的作家，一部分是歐洲畫家之居留中國者，一部分是中國人留學歐美或日本，專爲學習西洋繪畫者。

純萃保守中國數千年來的繪畫之舊衣鉢者：如前述之模古派，則一味以模倣古人爲能事，苟能與古人之一家的技巧相彷彿，便自鳴得意得了不得，這是從後期混合社會遺傳下來的，可憐的習慣。康有爲發著牢騷說：「中國畫學至國朝(清朝)而衰微極矣！豈止衰微？至今郡邑無聞畫人者！其遺餘二三名宿，摹寫四王二石之糟粕，枯筆如草，味同嚼蠟，豈復能傳後，以與今歐美日本競勝哉！」張浦山又說道：「明時有利瑪竇者，西洋歐羅巴人，通中國語，來南都，居正陽門西營中。畫其教主(基督母)抱一小兒爲天子像，神氣圓滿，采色鮮麗可愛。嘗曰：中國只能畫陽面，故無凹凸，吾國兼畫陰陽，故四面皆圓滿也。凡人，正面則明，而側處卽暗；染其暗處稍黑，斯正面明者，顯而遂突。焦氏(自貞)得其意而變通之，然非雅賞也，好古者所不取」。張氏在當時是繪畫界的老前輩，其評論的派頭如此，道光而後，承繼此種論調者當不在少，從可知彼時模古的作風有多末盛了！

捨取郎世寧焦自貞輩之衣鉢，以中國固有的筆墨紙張，描寫

西洋或日本的畫材同作風者，前已論其必有，康有爲尤讚賞之，其語曰：「墨井(吳墨井)寡傳，郎世寧乃出西法，他日當有合中西而成大家者，日本已力講之，當以郎世寧爲太祖矣。如仍守舊不變，則中國畫家應遂絕滅！國人豈無英絕之士，應運而生，合中西而爲畫家新紀元者？其在今乎？吾其望之！」其後（民國紀元年後）曾爲北京美專校長的鄭錦先生，則爲以中國工具，傳日本畫者，豈康氏之所望乎？

在第二過渡期社會，首先以中國人而爲純萃之西洋畫者，劉海粟李毅士諸人是，這是，無論所用工具同所採題材，一概改爲西式，作品全無絲毫中國固有繪畫之音響者，也就像，在建築中之銀行建築，在彫刻中之黃花岡和平神像一樣。并且從此風濫觴以後，上海及北京才設立美術學校，而且大概都是以此種西洋繪畫爲主科的。

前論這個時代的一般的社會文化的時候，曾一再舉出自太平天國以來的，各式各樣的農民運動，而以爲，這是外國資侵入中國，帝國主義的勢力壓迫之下，必然出現的一種反抗的意識形態：上述的模古派作家，就可以說是這種意識的反映。這種意識，蓋以本時代的初期爲盛，故康有爲極爲憤懣于自出新意者之無人，而大罵當時的模古派作家。爲什末呢？我以爲，這時代的繪畫作家，未常不曾感覺到外來的方法之壓迫，可惜，并沒有看出有什末方法，可以使他們擺脫了此種壓力；在這個當兒，再爲

中國數千年的，固有的繪畫的內容與技巧一引誘，隨使他們到了一個「既不令又不能受命」的可憐境界：在進退不得的時候，無已，則寧可閉目瞑索于往古的方法之範圍中，不知立即自投于古人的奴隸的地位，不能絲毫自拔矣！蓋此時的士大夫者流之為繪畫作家者，直康有為之不徹底的改革精神都沒有，所以讓康老先生獨步一時而無可與倫比者。

此外，還有一種現象是，在這個時代的中國畫家，已經把繪畫的原始的功能完全丟掉，為適應當時的物質生活計，不能不把繪畫作品作為商品的一種，即前所謂「專恃繪畫潤例以為生活之資」者是。他們，把所謂商人逸士寫情寄性的「雅賞」，因生活關係，不得不變為交換生活必需品的商品，于屏條，堂額，册頁，扇面同其他小品中，視需求繪畫者所出代價之多少，而為篇幅之大小，一如市場上的商人之對付他們商品，于是有：改七薌之紅樓圖，任熊之三十三劍客及高士傳各圖像，吳友如之點石齋畫報等品。至于，為什末這畫商，一定要以模古為作風之基調呢？這是在于，凡是肯出代價購買繪畫作品的主顧們，多半都是能欣賞此類東西的所謂遺老遺少，而遺老遺少的心理，則永遠是寄放在乃祖乃先那里的！

在第二過渡期的調和中西派，比較算是知道非採取新的方法不足以自存的，新興資產階級的作家；然而，到底沒有弄清楚工具與技巧的關係，所以不能有如何新鮮的起色，以副康老頭子之

望。如鄭錦先生的繪畫，不過是工細匀整的，純萃的日本繪畫之抄襲，對于爲中國繪畫之第一特色的「骨法用筆」，沒有操縱自如的能力，故亦不如在下一個時代的調和派之値得注意。也就好像，李鴻章輩之「洋務實學」一樣，到底是皮相地的。

劉海粟先生，在民國初年，便間接的，從日本，學了西洋油畫的方法來。然而他，也幾乎同嚴幾道之學得外國文回來似的，只學了一點幷不如何高明的風景畫，並且只是依樣葫蘆的「模外作家」：便自以「藝術叛徒」自居，模做著「楊州八怪」之類，作爲收買人望的，身分生意的招牌了！不客氣地說，似乎是在外國經濟勢力壓迫之下，一種小資產階級的，投機的出路似的。

總之，在第二過渡期的中國繪畫，已經是，旣知道模倣古人不是正當的辦法，而不得不模古：旣知道新的方法不能不採取，而又不能切實採取的：一種恐慌不定的時期了！

第十章　社會主義社會

第一節　中國的社會主義社會解題

嚴格地說，從民國八年到現在的中國社會，只能說是走向社會主義社會之路的，一種社會主義運動的時期，當然還說不上便是社會主義的社會。我們之所以名這個時期爲「社會主義社會」，是以爲，在這個時期，實在是前所有的，社會主義思想極端瀰漫的一個時期，爲說話便利計，不妨暫以此爲名的。

西元千九百十九年五月四日，由北京中等以上學校發起，縱則延長到四五年，橫則蔓延到全國的「五四運動」在中國近代史上是一個重要的事件；在「五四運動」以前，中國近代史上的許多革命運動之類，都只部分地的使中國國民猛醒，而且因爲是「部分地的」，所以不能有更大的持續與收獲；在「五四運動」以後，中國絕對多數的民衆，才有了最大的覺醒，漸漸認清了自己所處的地位，漸漸增加著團結的力量，而有非達到社會主義社會不止之勢。

我覺得，太平天國的革命運動，根本是封建同宗法的社會心理，自己想復活，因而對半帝國主義式的社會組織，作反抗行動的革命運動；戊戌政變，根本是大資產階級，爲鞏固其統治地位，因而對小資產階級以下的社會層，作反抗行動的把戲；辛亥革命，雖然孫中山先生曾首先看到一般農民的力量（那時是會黨同兵士），想用以反抗封建勢力之中心，然而到底，失敗在革命分子之多爲大資產階級（總理在留聲里駡爲反革命同假革命黨的），故不能如改組以後的，黨的力量之功率。

「五四運動」的最初動機，便是中國國民革命的啓蒙工作，本身雖是起始于以小資產階級代表者的學生爲中心，意外的收獲，則由六月三日的上海商界的大罷市，以及一部分工人的罷工，把這種國民革的啓蒙工作的效力，深入到工商兵學各界去。這種，以少數的發動，引起巨量的工農商學兵各種社會分子，來參加社會運動的場合，自然是前所未有的；至其後，如「五卅」式的，各種巨大的，有組織的，有方法的社會運動，可以說，都是由「五四運動」引出來的。

這就可以說，從這個時期起，中國社會的進步，已經大大地改換了一個方向：從第一過渡期社會以來的，中國社會組織同意識的種種演變，只看到以商資或地主爲基調的，所謂士大夫階級的互相傾軋；從第一過渡期社會以來的。中國國民自小資產階級以下，不斷地，作著士大夫階級的侍從或奴婢：在這個時期，中

國是要以侍從或奴婢爲領袖，更有力地，撥動著社會演變的機軸了。

第二節　這時代的物質生活

爲什末，中國的歷史演變到這個時期，忽然會這樣急劇地變化起來了呢？我們看到的有兩個原因：第一個原因是，自第二過渡期起，外資投入，使中國的農村經濟逐漸破壞，到此刻已經破壞到極度；第二個原因是，同上理由，使中國的工業不能發達。

以前，我們曾屢屢說到，中國的經濟基礎是在農村，但第二過渡期社會起，這里，我們找到許多材料，可以證明中國的農村經濟，是如何在在被外資破壞著的。

中國的人口統計：折中數目是四萬萬；據西元千九百十四年，北京農商部的調查，中國農民約爲三萬萬六千萬，折中數目至少應佔全國人口百分之八十五；又據民國元年至民國十年間的海關統計，中國的對外貿易，輸出品百分之九十五是農產物；這可以證明，農村經濟在中國國民經濟上之重要。

自鴉片戰爭以來，中國對外賠款，有七萬萬二千六百萬兩之多，此種巨額賠款，來源自然出自農民：自鴉片戰爭以來，據海關報告，每年入超常在幾千萬兩以上，此種巨額的外洋經濟的掠奪，吸收的自然又是農民的血汗；西元千九百十四年以來，中國

農民之不得離開許久便相依爲命的土地，變爲遊民，兵士，土匪或都市工人的，永在猛烈的增加線上，至西元千九百十七年，中國荒地竟至九萬萬二千四百餘萬畝，少者亦在八萬萬四千八百餘萬畝；收獲量有關于工作效能，西元千九百十七年與十八年中，中國的農村收獲就有二萬萬二千四百餘石之減少，至民國六年，中國十分之三的主要糧，竟不得不仰仗于外國；最後，中國封建軍閥之戰爭，自民國以來，一年比一年多，這種國內戰爭，兵士之死傷與補充爲農村拉走不少生產者，因軍費而引起對農村的苛捐暴稅，甚至一方面蹂躪田禾，一方面又迫種鴉片：很夠了，這就很夠證明中國近年以來，農村經濟之不得不破滅了！

自鴉片戰爭至歐洲大戰，外國在中國所設立的工廠（當然是大規模的），有二十七處之多；大戰中，中國自設的麵粉同紡織工廠有三十七處，日本在中國亦設有四處，總計有四十一處；西元千九百二十二年以前，歐洲大戰雖停止，各國還顧不得分力到中國，中國的工廠數目，自設有四十餘處之增加，日本在中國的工廠也增至二十餘處；但是，一到西元千九百二十二年以後，外國工廠是不絕地有巨量的增加，中國自設的工廠乃不得不慘然地紛紛倒閉，這又使中國農民，一部分變爲外廠里的，眞正的產業工人，一部分失業！

這就告訴我們，爲什麼中國的國民心理，會忽然大變起來的，那眞正的，經濟的原因。

第三節　一般的文化

從第二節看出來，中國社會到了這個非常的時期，已經從數千年來的，經濟自主，社會地位獨立的地步，淪落到了，帝國主義經濟侵略下的，所謂「半殖民地」的地步來了！由這特點，在一般的文化方面，就必然地的，產生了三種趨向：一種是國家主義的思想，一種是世界主義的思想，一種是由國家主義到世界主義的思想：這三種社會思想，就是「社會主義運動時期」的，文化的內容。

「五四運動」而後，由各種社會科學的急切的研究，促起國人各種各樣的新的覺悟，因而分化爲各種社會團體；如上述的國家主義者流，組成分子大約是中產階級以上的，士大夫階級的子孫，抱定狹義的民族思想，以國粹．國光等口號，站在一起；如上述的世界主義者流，組成分子大約是小資產階級以下的，農工學生及一般小市民，抱定唯物史觀的經濟鬥爭論，以打倒國際帝國主義爲口號，站在一起；如上所述的中國國民黨，從改組以來，的雖經過幾次大的分化，然而到底，大家都爲一時的策略而爭。却不能違反三民主義的理論：這理論，却是包擴上述兩主義之精神，沒有前者之過于狹小，沒有後者之過于粗莽的毛病的。

同樣，從「五四運動」到現在止，中國的社會意識，是以上

三派不絕地鬥爭的時期：第一，在這種鬥爭中，中國的全部人民，各以物質生活條件之不同，分別爲三派中之任一派所吸收，獨立的分子將日見減少；第二，因第三派是包攝前兩派之大體精神的，它所吸收的分子將爲絕對多數；第三，雖然前兩派將不及第三派組織，亦不會立刻被摒于中國領土以外，將仍保存其鬥爭的能力；但不論如何，三派都爲了使中國社會得救，方法不同，爲社會主義的本質則一。

前個社會的「同文館」，到這種時期發展到什末程度呢？很明顯的，那是從語言文字方面，轉到眞的「實學」，的科學方面了。據民國十二年的調查，那時全國的學校，有：公私立醫科專門三十四處，農科八處，工業十三處，礦科兩處，甲種實業一百八十二處，大學四十七處內都有各種科學的專門研究。

中國的玄學，在這個時候，又轉變到哪一個方向呢？那就是，一般的中國哲學研究，不再單單爲中國的舊形式所拘束，已經能同歐洲的哲學聯合起來，表現著綜合各種科學的一般的原則的大力量了。我們知道，「五四運動」，最初是以「新文化運動」同「白話文運動」的面貌出現的，而這種所謂新文化或新文字者，于其謂爲新興的各種科學所啓發，不如說是爲綜合各種科學的哲學所啓發。

上海印刷界，截至西元一九二十九年底，是拚命接收著新文藝的創作同介紹品的；特別在中國的新興文藝創作方面，那內

容，十之八九是立脚在對舊禮教的憤慨與痛恶方面的，這就指明，「五四運動」在中國的社會規範方面，都喚起了末什東西。

總之，中國的一般文化，到了社會主義社會，都表現著對舊文化的覺悟，與對新文化，特別是近于社會主義的文化的憧憬的現象的。

第四節　本時期的建築

宋之營造法式，清之工程做法，雖然那著作者也并不如何高明，到底，還不完全是工匠；到了社會主義社會時代，這種皇家的建築師當然不存在，眞正的中國建築師，已經成爲包工制度下的，半工程師半商人式的職業家；而大規模的建築，却又爲留歐囘國的工程專家霸佔了去了。

于是，民國以來的中國建築界，在農村的，大概都是中國固有，如營造法式同工程做法一流，應用土木磚石的建築物；在都市的，特別是如像上海天津等通商口岸的都市之類的，大概都是抄襲歐美，應用水泥鐵筋與精美石材的建築物；通行于大的村鎮同小的都市的，大概都是，一壁應用著水泥，一壁應用著磚石的建築，示卽是既非完全中國式，亦非完全西洋式的建築。

換句話說：如像淫祠，寺院，祠堂，以及小農工，小市民所有的住屋等，在建築心理上是偏重于保存封建及宗法意識的作品，大體地的，在方法上，也偏重于中國固有的建築技巧之應

用，中國固有建築裝飾上之鴟尾，獸首，𪊾伽，滴當，翬飛式及枓栱等等，仍然妥爲保存；如銀行，公司，工廠等，在建築心理上接近于外資侵入以後的中國新興資本主義的作品，大體地的，也偏重于歐美的建築技巧之應用；如富戶住宅，勝地別墅，爲大資產階級所把持的公共機關或學校，在建築心理是徘徊于新舊兩種文化之間者，大體地的，也偏重于中西合璧的技巧之應用。

不用說，在近幾年來，中國的建築物，是遊盪在極混亂的狀態中的，然而細察其形式與思想之相當的拍合之點，也覺得不是沒有線索可尋的。

曾有人以地理關係，解釋大江南北的，建築形式之不同，以爲：江南多木材，且氣候溫暖多雨而地濕，故便于爲樓閣；北方產木材不如江南之多，氣候乾燥而多風，故便于爲平屋；前者以避濕美觀爲原則，後者以堅固耐久爲原則。

此說，初看似甚有理，細察則爲昧于建築意識之論：北方，如前述奉天宮殿時之鳳凰樓，如北京城上之各箭樓，以及頤和園中之排雲殿，何嘗不是樓？不過相當地的，數量不如江南之多耳。實在是：第一，北方的經濟基礎，特別偏重在農村，是特別顯著地，表現著向土地表面發展的傾向的；第二，北方的物質生活，尤其是貧農式的，在生存的心理方面，偏重于宿命的人生觀，于是，活像埃及人之意識他們的墳墓似的，北方人特別看重他們現世的居處；第三，小農民，因爲靠著不能移動的土地作生

活，便在思想方面偏重于宗法的傳襲，于是，堅固的家屋，便成爲他們傳給子孫的法寶：在江南，也因爲農產物特別豐富，就能夠容留許多大地主同高利貸者及商人，以前一種人的固著性，與後兩種人的遊離性相混合，就爲，雖高，而不甚堅固的，那種鏤閣的建築風尙，是可以想像得到的。

抑又有進者，翬飛式之屋角，江北不如江南之顯著：這可以說，因爲，江南的物質生活條件較好，故有常常陶醉在熙熙煦煦的境况的可能；江北的物質生活條件較劣，故常在深沈憂患中也。

第五節　這時代的彫刻

從第二過渡期社會起，中國固有的彫刻藝術，我們說過，早已從眞正稱得起雕刻藝術的造像方面，跑到注意極小極小的玩好品，如篆刻之類的，雕刻的末路去了；在這個時代的，眞正的中國彫刻家，如吳昌碩同齊白石諸老，都是以繪畫作家而兼爲篆刻家的名流，然其所作，也與前代無異，不過中國雕刻藝術之微弱的餘響而已。

也同第二過渡期社會一樣，對于雕刻，我們不能再在那些雕蟲小技的中國篆刻家那裏找到什末希望，須得把我們的注意挪到在歐美雕刻影響之下的，或說由歐美傳佈來的，雕刻家那面去了。

在這一方面，我找到了幾位大名鼎鼎的作家，如李金髮，王靜遠女士，江小鶼同張辰伯等是。

這幾位作家中間，李金髮先生同王靜遠女士，現在是在西湖國立杭州藝術專科學校過著教授生活，因為是同事，他們的作品，是常常可以看到的；西元千九百二十九年的教育部全國美術展覽會中間，大家都見到過，江先生的譚組菴同邵洵美的肖像，張先生的蘇東坡肖像之類，特別是江先生的陳英士像，凡是到過西湖的，大約都曾飽飽地欣賞過。

這其中，張辰伯先生是相當地找到一點中國造像藝術之技巧的；但他所找到的，像是磚俑一類的，陶瓷式的，很微弱纖巧的技巧；更因為，要相當地模倣著西洋風，便弄成一種，不中不西，不古不今，非常市儈像的作風了。

江小鶼先生的兩座肖像，是相當地把握到「應物象形」之真的一面的；立在西湖之濱的陳英士銅像，那大體的結構，似乎在西洋雕刻史插圖中常見的，而細部的，人與馬的動態的不統一，為了重心的錯誤，而臨時增加的，大大的馬尾，都可見其技巧之生疏。

李金髮先生同王靜遠女士的作品，最低限度，我們可以說，并不是模倣著任何一個作家的；以他們與前兩位相比較，則前者還在技巧之練習與修養上有問題，後者則到了直接賞鑑其個人的風格與思想這些問題上了。但是，儘管說李王兩先生比其他兩位

爲高強得多，所可惜的，一如前個社會的繪畫一樣，他們仍然是站在純萃西洋的方法一面的。并不是，我們一定要學著國粹派的語調，希望著中國固有雕刻方法之復活，就站在中國的雕刻藝術本身方面，如像蔡孑民先生所說的，外來文化的吸收法，也是必要的罷？

這以上，都可說是，對于士大夫階級的雕刻之攷察。那素不爲士大夫階級所看重，普通所謂工匠者流的雕刻，又是怎樣的情形呢？

關于這一面，在目前，一切淫祠中的塑像，裝鑾同木彫神像，因爲在僻陋的農民那里還保存得一些這樣的思想，其作品，當亦還有；但因爲，都還是不懂得彫塑原理，徒憑口授的尺寸同局度進行著他們的工作的原故，從來沒有聽到有新發明同新轉變的名工出現，是很爲可惜的事情！

最多見如各種墓道的點綴品，各種建築的裝飾品，如牌樓基座，鈎闌及蜀柱，華表同碑碣，以及石人石獸之類，除却絕對大部分是宋元以來等而下之的舊法，間出新意，也不過徒然遺失舊法所保存的比例，又找不到西洋雕法的精采，以致弄成一種青黃不接的，似是而非的，可憐的東西罷了！

爲西元千九百二十七年五月三十日殉難烈士所築的，在上海閘北的公墓，有這樣兩件彫刻品：土饅頭上立著一隻雄鷄，抓著一粒地球儀；墓碑頂部，四角伏著獅子。雄雞同地球，好像是英

國一個什末公司的廣告；獅子，大約是應用國家主義派所謂「醒獅」的一種思想：這樣的東西，竟作爲紀念烈士的，本時代的公意，彫刻出來了！

第六節　繪　　畫

這一期的繪畫，也可用三種傾向說明。這三派，在傾向上，同前個社會完全相同，大體仍可謂爲模古，模西及調和三派；但在程度方面，則較前個社會大見強調。

一般泥于國粹保存的老畫家，很像歐洲文明下的猶太人似的，越是對面的文明逼迫得緊，他們越要發揮那種古板固執的老脾氣，好像說：「以赤縣神州數千年歷史的古文明之邦，我們的國粹必有可保存者，我們的國光必有待發揚者」于是，并不想，演變到如今的，那本質是什末，竟老老實實搬出數千百代的，乃祖乃曾的牌位來，得意似的，笑了！

中國的繪畫，老早把內容僵死到一個固定的形勢以內，失其爲時代意識的組織的機能了；但在技巧方面，既經持續到數千年，其中也存有什末了不得的東西是不用說的：後人對于中國繪畫的內容，自然早無承繼之必要；對于其技巧，承繼則可，如承繼遺法而不能自化，就是說，不能因時代精神同文化傳佈而稍加新意，那也徒然是不肖的兒孫罷了！

西元千九百二十九年，我們曾舉行過全國美術展覽會：不

錯，作爲中古或近古的作品陳列起來的，特別如石濤八大四王八怪諸家的作品，那的確算是在中國繪畫史上發著絕叫的東西；再轉面去看看陳列在國畫部的作品，則除幾張屬于第二派的作家外，豈不都是，那些絕叫的，很微弱的回響嗎？這就恰似，害胃弱症者在狂食以後，對著祖先們的幻影，吐出的，微弱的囈語一樣。那意境，那技巧，都意識地的，模倣著祖先，而實際，沒有祖先們所有的活的經驗，只有形影算略有彷彿的，一些祖先們的糟粕垃圾之類：然而他們，也非常地，「得意似的笑了」！

所謂第二派的作家，幾乎可以說是，這個時代的，在純粹中國繪畫方面的代表作家，應當同西畫輸入相提幷論的。如果同前一個時代的各派相較，則這一派，才眞正是代表中國固有繪畫之一種傾向的。

他們，也承繼了祖先們的技巧的遺產，而頗能在固有的基址上，建起新的樓閣；或多或少，是意識著西洋繪畫的某項意義的。他們，十分能利用毛筆，水墨，以及紙張之類的，中國固有的繪畫工具；十分能攝取古代金石文字的，線條的效率；而對畫面之疏密濃淡的，那類乎書法的裝飾的意味，甚至物體內在的動象，都有相當的達到；六法方面之「氣韻生動」，「骨法用筆」同「經營位置」各法，是非常有所發展的。

屬于這個作家之羣者，在南方如吳昌碩，王一亭，潘天授等諸先生；在北方者如齊白石，李苦禪，趙望雲等諸先生。前者，

特別注意于金石文字；後者，相當的注意于西洋繪畫的理論與實際。

相當前代之第二種傾向者，那是：第一，用一種截然不同的方法與技巧，爲中國固有繪畫，摸索著新的出路；第二，把科學的，西洋畫的方法，應用于中國固有繪畫。這其中，直接採方法于日本，間接採方法于西洋的，是高劍父先生一派；直接採方法于西洋，從旁參攷著日本方法的，是林風眠先生一派。前一派，比較注意「應物象形」同「隨類傅彩」；後一派，分明對「骨法用筆」同「氣韻生動」有更大的注意。

相當前代之第三種傾向的西洋畫，到此時期，一部分停留在抄襲西法一點；如像林風眠先生之一部分作家，則時時想用大的構圖，說明作家們的，人道主義的思想的。

第十一章　中國藝術之將來

以上，我們已經用十個段落，幾十個節目，把中國五千年來的藝術，從基礎透到末梢地，分別論列過了；在本章，就想把對于中國藝術的將來的趨勢，大概地的，加以檢討，作爲本書的結論，也作爲對于中國藝術前途的希望。

本書所收的，中國五千年來的藝術史，不過證明了兩件事：一是，中國藝術的內容，爲社會的經濟基礎所支配，社會的經濟基礎一經有所變化，藝術的內容也就因以不同；第二，中國藝術內容的小部分，形式的大部分，爲人類間的文化傳佈所支配，每當中國的社會基礎各條件，吸收到一種新的文化的時候，中國的藝術形式，就有相當的轉變。

自然，所謂「社會基礎各條件」者，那仍是經濟的條件。

那末，最近將來的中國，所謂社會的經濟基礎者，將是怎樣地的呢？又，最近將來的中國的「社會的經濟基礎」，將如何接受「人類間的文化傳佈」呢？這是在檢討中國藝術的，前途的，內容幷形式的趨勢之先，必須想到的，雖然我們是專門的經濟學

者。

誰都須得相信，不論哪一方面，此後的中國，已經不是閉關自守的，獨立世外的，所謂「赤縣神州」的中國，此後的中國，已經逐漸深切地，加入世界全體的，人類關係的旋渦中間，成為推動幷被推動此旋渦的一分子。就是說，此後世界的一切，也將是中國的一切。

現在幷未來的，人類的經濟關係，分明注意到兩點：一是如何生產，次是如何分配。生產是當面著自然的，最主要的趨向是，以各種各樣的，精緻細密的科學方法，發明著，發掘著，對自然物的利用，以及如何取得或改造自然物的方法；分配是人類關係的所由生，最主要的趨向是，以各種各樣的，深刻透澈的哲學理論，搜索著，人類對人類的，公平的待遇。

而且這種人類的經濟關係，不是個別獨立的，以國界或種族界為區分的東西，却是世界性的，無論此種方法或理論，在任何一個天涯地角發成，一經證明是好的方法或理論，便會很快的，影響到整個的人類。

宇宙間是否有「完美」這境界，我們是不得而知，但在最近的將來，人類對于方法的經驗，對于理論之認識，必有較目前更為豐富，更為深切，以致到我們不能想像的非常的程度，則是可能的。

假如我們于人類的將來的觀察大體是對的話，那，我們就敢

大概地的說：將來的，人類的藝術，跟着人類的經濟關係走，將成為，有普遍性的，內容更適于人類生存便利的，形式更適于表現內容的•一種更接于「完美」，的東西。

在這種情形之下的中國藝術，將為更能吸收其他部分的藝術的內容同形式，更能被其他部分的藝術的內容同形式所吸收的，全人類的藝術之一部，而不是完全具有特別內容和特別形式的藝術，也是可以斷言的。

這兒有一個問題，是：假如將來的中國的藝術，成為非常世界性的藝術之一部的話，那末，中國藝術固有的，那本來的內容和形式，是否還保存着在呢？

討論到這個問題，我覺得應當分做兩個步驟：第一是很遠很遠的，更接近于世界藝術之「完美」的東西；第二是即此開始，或說已經開始的，走向更接近于世界藝術之「完美」的東西。

仔細思索，所謂「完全的世界藝術」，那就應當是藝術本身，就應當是一件東西，有不可分析性的。如此，則中國藝術如果達到了藝術本身的完美狀態度，已經是人類所公有的藝術，不能叫做「中國的」藝術了！這其間，也許別的藝術吸收得中國藝術的成分多，也許中國的藝術吸收得別的藝術的成分多，那結果總是一樣的。

若就中國藝術，從她固有的特殊地位，走向世界公有藝術的中心的過程上說，不管中國藝術的固有特性是如何發展或消沉，

對于本來面目之保存的程度，是頗可以當作問題討論的。

現在，我們不妨就這個問題，從中國造形藝術的現狀說起，分別地的，大概地的，討論下來，作爲本章的結束。

中國建築之現在與將來　　現在的中國建築，是循著兩條路進行著的；一是，純萃西洋建築領導之下，所謂中西合璧的建築方法在大村鎮以上的都市流行著；二是，純萃中國建築的舊方法，在小村鎮流行著。

在最近的將來，因爲農村經濟正在破滅，都市正在發達的時期未過，如北方之泥屋，如南方之茅棚，尙有大大地加多一下的可能；同樣，純西式的更大的建築物，亦有更大的發展的可能。一旦農村經濟得到相當的出路，或說同都市一樣用得到機器生產，且更多的得到科學的方法之傳佈，則應用著機器工業的建築材料，相當的保存著中國固有建築之某些形式，相當的注意于空氣，光線，同運動感覺的建築方法，也會見諸實現的罷？

中國彫刻之現在與將來　　對于中國現刻所保存的，固有彫刻之末技的篆刻，我們在前章已經說到過，這本來是中國固有彫刻之末技的篆刻，我在在前章已經說到過，這本來是中國固有彫刻的論己的代表物；至於留學歐美回國的雕刻家，我們也說過，那是食而不化的東西。前一種，我們敢說，不久就會級社會的大意識壓碎的，因爲，我們實在不需要這種全不能表現一點內容的東西！後一種，當能相當的採取造像藝術的技巧，給出比較深刻

的表現。

中國繪畫之現在與將來　就現刻的情狀看，那些死守著祖先們的屍體的畫家，不論是山水，花鳥同人物畫家，怕不久會自動的從繪畫界脫逃了去的罷？因爲，找不出一些現代社會的意識的那作品，卽使祖先們復活，也將恥與爲伍的！

那些被本論指爲，可以代表前時代純中國繪畫作家者流，雖其對於時代意識沒有眞的藝術家的那勇於接收的態度，到底還能把握到祖先們技巧的精粹，一旦被社會迫到當面，那是有辦法走向世界的繪畫之路的。

至於以西畫與中畫之接合爲目的的那一派，自然，前途還需要大的努力，而他們也眞的正在努力著；且他們的努力，一面固在方法之探求，一面也在社會意識之摸索：我們敢說，這些作家們如果一旦有大的作品出現，那必是，內容并形式同重的，雖然以不同的面目，也將直接和全人類的繪畫藝術握手的。

總結　我們覺得，過去中國藝術之所以全無辦法，是太像輕氣球似的，自立於一個無論古今東西渾不著實際的懸空的地位上去了！能接觸人類社會的實地之一部，已算是有了相當的出路；能密貼地同社會意識(人類便利生存的意識)切合不懈，那才是中國藝術界的大希望！